KWARTALNIK

MUZYCZNY

19  33

WARSZAWA

№ 19-20

LIPIEC-PAŹDZIERN.

Kwartalnik
MUZYCZNY

organ

Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki

poświęcony teorji, historji
i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

Zeszyt XIX—XX

Wydano z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej

WARSZAWA
Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie, Świętokrzyska 16
1933

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski

Adres Redakcji i Administracji:

Warszawa, Świętokrzyska 16 m. 34, tel. 2-18-16

Drukarnia M. Garasińskiego, Warszawa, ulica Bracka Nr. 20

Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

Mgr. Józef Michał Chomiński (Lwów)

TECHNIKA IMITACYJNA XIII i XIV WIEKU

Celem niniejszej pracy *) jest przedstawienie rozwoju techniki imitacyjnej od czasów Perotina do czasów Ciconii, t. zn. od początku XIII do początku XV wieku. Powyższy temat nie był jeszcze przedmiotem specjalnych badań, jednak kwestje wchodzące w obręb tego tematu były zawsze poruszane, bądźto w pracach zajmujących się historją form, których istotą konstrukcji jest technika imitacyjna, bądźto w pracach traktujących o ogólnym rozwoju muzyki.

Najwcześniejszą pracą, która potrąca o nasz temat, jest praca Ottona Klauwella „Der Canon in seiner geschichtlichen Entwicklung" (1876), dziś wobec zdobyczy naszej nauki już prawie zupełnie przestarzała, ponieważ autor na podstawie źródłowego materjału jaki był mu dostępnym, dochodzi do wniosku, iż dopiero w pierwszej szkole niderlandzkiej mamy do czynienia z kanonicznym sposobem pisania. Przedstawienie zaś rozwoju techniki imitacyjnej do pierwszej szkoły niderlandzkiej jest tak pełne luk i niejasności, że praca ta okazuje się dla nas bardzo mało pomocną. Większe znaczenie posiada rozprawa Guidona Adlera „Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit", pomieszczona w czasopiśmie „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft" 1886, 3, gdzie autor szczegółowo omawia używane w średniowiecznej teorji terminy na oznaczenie różnego rodzaju powtórzenia oraz drogą badań etnologicznych stara się udowodnić, że imitacja jest wrodzona instynktowi muzycznemu człowieka. Najnowszą pracą, która szczególnie dotyczy naszego tematu, jest praca Józefa Müllera-Blattau'a „Grundzüge einer Geschichte der Fuge" 1923, 2. wyd. 1931, w której ustęp p. t.

*) W tem miejscu poczuwam się do obowiązku wyrazić pełne wdzięczności podziękowanie Panu Prof. Dr. Adolfowi Chybińskiemu za cenne uwagi, których nie szczędził mi w toku mych badań nad powyższem zagadnieniem, oraz niestrudzoną pomoc w kompletowaniu potrzebnych źródeł do wykonania niniejszej pracy, będącej zwięzłym skrótem *dysertacji magisterskiej*, wykonanej w *Instytucie Muzykologicznym Uniw. Lwowskiego* (1931).

„Geschichte der Imitation bis zu den eigentlichen Vorformen der Fuge“ jest dotychczas pierwszą próbą przedstawienia rozwoju techniki imitacyjnej od jej pierwszych przejawów aż do pojawienia się wstępnych form fugi [1]).

I.

WIEK XIII

Rozwój wielogłosowej muzyki w szkole St. Martial-Limoges (wiek XII) doprowadza do organum, w którem poszczególne głosy (narazie tylko dwa) wyzwalają się od wszechwładnego panowania techniki nota contra notam [2]), a tem samem vox organalis staje się już bardziej samodzielnym tak pod względem melicznym jak i rytmicznym, staje się tworzywem melizmatycznem i zaczyna prowadzić już swój własny żywot obok vox principalis t. j. tenoru. Proces ten dążący po linji usamodzielniania głosów, a dla rozwoju polifonji tak szczególnej wagi, znajduje swe przedłużenie w *„organa”* mistrza Leonina (Paryż, Notre Dame, przed r. 1200), który jeszcze bardziej rozwija melizmatykę głosu organalnego. Głos ten jest podzielony na szereg krótkich fraz, bardzo często pomiędzy sobą spokrewnionych, posługuje się w swej konstrukcji prostem lub warjacyjnem powtórzeniem i progresją [3]). Jednak ze względu na to, iż są to utwory dwugłosowe, związek motywiczny istnieje tu tylko wewnątrz głosów, zaś pomiędzy głosami nie może on istnieć z powodu bardzo długich nut stałych tenoru i melizmatycznego trakto-

---

[1]) Z pomiędzy innych prac, które częściowo zajmują się naszem zagadnieniem należy wymienić: 1) E. H. Wooldridge'a „The Oxford History of music“. Vol. I, II. 1901—1905; jest tam bowiem wydany szereg utworów z XIII i XIV w., mniej lub więcej poprawnie przeniesionych na dzisiejszą notację, oraz omówiony rondellus, kanon angielski i caccia. 2) H. Riemanna „Handbuch der Musikgeschichte“ I, 2. II, 1, 1905—1907, gdzie następujące ustępy obok innych zagadnień traktują także o rozwoju imitacji: „Die Kunst der frankonischen Epoche“, „Die begleitete Monodie im XIV. J. Caccia“, „Die Kanonkünste vor und um 1400“. 3) F. Ludwiga „Mehrstimmige Musik des XIV. J.“ (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV, 1, 1902), zawierająca bardzo cenne uwagi dotyczące kultywowania form imitacyjnych na gruncie włoskim. 4) A. Scheringa „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance“, 1913, gdzie autor omawia caccię ze stanowiska praktyki wykonawczej. 5) H. Besselera „Studien zur Musik des Mittelalters“ w Archiv für Musikwissenschaft, VII 2, VIII 2, 1925, 1927, rzucająca odmienne światło na stan techniki imitacyjnej w muzyce francuskiej z początku XIV. w. 6) H. Schneidera „Ars nova des XIV. J. in Frankreich und Italien“, 1930, w której jeden ustęp jest poświęcony omówieniu form imitacyjnych.

[2]) Friedrich Ludwig. Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimm. und mehrstimm. Musik des Mittelalters bis zum Anfang des XV. J. pomieszczona w Guidona *Adlera* „Handbuch der Musikgeschichte“, 2. wyd. Berlin 1930, str. 177.

[3]) op. cit. str. 217.

wania głosu górnego. Dlatego też niemożliwem jest szukać związku motywicznego w *„organa dupla"*, lecz należy posunąć się dalej, t. j. do czasu, kiedy wielki następca Leonina mistrz P e r o t i n u s (Paryż Notre Dame, około i po r. 1200) działał i wywierał swój przemożny wpływ, powiększając repertuar organalny *szkoły paryskiej*, tworząc swe słynne *„tripla* i *quadrupla"*. Są to zatem utwory trzy- i cztero-głosowe, gdzie nad długonutowym tenorem (podobnie jak w organa dupla) umieszczone są głosy wyższe, uregulowane według praw rytmiki modalnej [4]). Jednakże, by dobrze zdać sobie sprawę ze znaczenia *Perotina* dla rozwoju kontrapunktu, nie wystarczy zająć się tylko kompozycjami, których autorstwo *Perotina* zostało stwierdzone [5]); musimy również zwrócić uwagę i na inne utwory, a przedewszystkiem na anonimowe „tripla", pozwalające nam wskazać na rozwój, jaki przeszła ta forma, gdyż nie odrazu z zaistnieniem „organa tripla", zostały stworzone warunki, któreby sprzyjały powstawaniu środków faktury polifonicznej.

Dotychczas zachowane *„tripla"* dadzą się podzielić na dwie grupy, [6]) wykazujące pomiędzy sobą znaczne różnice pod względem konstrukcyjnym. W pierwszej grupie, bezwątpienia starszej, widzimy utwory o krótkich jeszcze częściach dyskantowych, gdzie konstrukcja głosów pozostaje pod silnym wpływem czynników dźwiękowych, wskutek czego melodyka tych utworów jest jeszcze nierozwinięta, gdyż jeden głos dyktuje tu drugiemu głosowi takie a nie inne postępy, na podstawie ustalonych wówczas praw interwałowych [7]).

---

[4]) op. cit. str. 225.

[5]) Anonymus IV w następującej uwadze wspomina o triplach i quadruplach Perotina: „Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut: Viderunt et Sederunt cum abundantia colorum armonice artis. Insuper et tripla plurima nobilissima, sicut: Alleluia; Posui adjutorjum; Nativitas" (*Coussemaker:* Scriptorum de musice medii aevi I. str. 342).

[6]) H. S c h m i d t: Die drei-und vierstimmigen Organa, 1933, str. 50.

[7]) Szerzej zajmuję się wpływami czynników dźwiękowych w sprawozdaniu z pracy H. S c h m i d t a: Die drei-und vierstimmigen Organa. („Kwartalnik muzyczny", 1933, nr. 19/20). Jako przykład na triplum, w którym czynniki dźwiękowe są nadto widoczne, możemy przytoczyć „Crucifixum in carne" *z rkp.* W_1 *fol. 58 r, F fol. 26* (H. S c h m i d t: op. cit. str. 16). Skróty sygnatur rękopisów zawierających utwory z XIII i początku XIV wieku podaję według prac F. L u d w i g a: Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, I, 1, oraz Die Quellen der Motetten ältesten Stils, w „Archiv für Musikwissenschaft", V. — *Objaśnienia skrótów*: „W_1" oznacza rkp. Ks. Bibl. w Wolfenbüttel, sygn. 677 (olim Helmstad. 628); *„F"* rkp. Bibl. Laurenziana we Florencji, sygn. pluteus 29, codex 1; „W_2" rkp. Ks. Bibl. w Wolfenbüttel, sygn. 1206 (olim Helmstad. 1099); *„Mo"* rkp. Bibl. de l'Ecole de Médecine w Montpellier, sygn. H 196 (cyfra umieszczona obok skrótu oznacza odnośny fascykuł); *„Ha"* rkp. Bibl. nat. w Paryżu, sygn. franç. 25566; *„Ba"* rkp. Król. Bibl. w Bamberg, sygn. Ed. IV 6; *„Pic"* rkp. Bibl. Nat. w Paryżu, Collection de Picardie 67; *„Eng"* rkp. Klasztoru Engelberg, sygn. 314 (cyfra

Natomiast tripla drugiej grupy, na czele której stoją *Perotina* „Alleluja, Nativitas“ i „Alleluja, Posui adjutorium“, posiadają melodykę już o wiele samodzielniejszą a partje dyskantowe o wiele dłuższe. Do tej grupy możemy też zaliczyć i te tripla, które wchłaniają w siebie elementy ludowe i taneczne [8]), co w wielkiej mierze przyczyniło się do wzbogacenia melodyki. Spotykamy tu również utwory posiadające bardzo przejrzystą budowę formalną (triplum „Terribilis est, Cumque evigilasset, Gloria“ [9]), o silnie podkreślonej częściowości formy, gdzie obok licznych powtórzeń całych fraz widzimy części mające charakter przetworzenia, polegające na warjacyjnem opracowaniu poprzednio wprowadzonego materjału. Nic też więc dziwnego, że skoro technika kompozytorska coraz bardziej potęgowała swe środki, głosy zaczynają szukać współżycia pomiędzy sobą i zwolna w tych samych utworach zjawia się wymiana głosów i imitacja.

Quadrupla perotinowskie: „Viderunt“ i „Sederunt“, których wyjątkowe stanowisko w historji muzyki zostało już dziś stwierdzone [10])—to dalszy etap rozwoju. Tam nie tylko następuje dalsze krzepnięcie podstaw melodycznych „organum“, lecz również pojawiają się symptomaty, które, jak się w toku niniejszych rozważań przekonamy, zaważyły bardzo na szali dalszego rozwoju kontrapunktu, a w szczególności techniki imitacyjnej.

Obok organum triplum i quadruplum spotykamy w okresie szkoły paryskiej jeszcze formę „*conductus*“, która łącznie z poprzedniemi formami bierze również udział w rozwoju kontrapunktu. Conductus, jak wiadomo, nie posiada „cantus prius factus“ [11]); wszystkie bowiem głosy pochodzą tu z inwencji kompozytora. I jakkolwiek przeważnie posiadał homofoniczną budowę, to jednak samodzielność głosów była tu prawie zawsze podkreślona, z czego też zdawali sobie również sprawę i teoretycy [12]). W okresie zaś szkoły paryskiej conductus nie zawsze zacho-

---

umieszczona obok skrótu oznacza liczbę porządkową); „*Iv*“rkp. Kapitulnej Bibl. w Ivrea „*Pr XI E 9*“ rkp. Uniw. Bibl. w Pradze, sygn. XI E 9.—Rep. *Worcester* jest zbiorem różnych rękopisów znajdujących się w Worcester.

[8]) Ludwig, op. cit. str. 51.

[9]) op. cit.

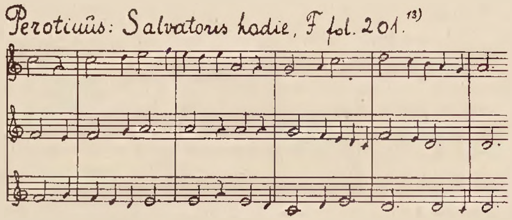
[10]) op. cit. str. 56.

[11]) *Franco de Colonia:* Ars cantus mensurabilis: „Qui vult facere conductum, primum cantum invenire debet pulchriorum quam potest“ (*Couss.* I. str. 132).

[12]) Walter Odington, De speculatione musice: „Si vero non alter alterius recitat cantum, sed singuli procedunt per certos punctus, dicitur conductus, quasi plures cantus decori conducti“ (*Couss.* I. str. 245).

„Conducti sunt compositi ex plicabilibus canticis decoris cognitio vel inventis et in diversis modis ac punctis iteratis in eodem tono vel diversis“. *(Couss.* str. 247).

wywał swą akordową budowę, a nawet często dawał głosom możliwość korespondencji motywicznej i imitacji;



a że nie posiadał „cantus prius factus“, dlatego też nawet dwugłosowe conducty mogły je stosować.

Powstanie już dość wcześnie w rozwoju wielogłosowości *techniki wymiany głosów* i *imitacji* ma swe uzasadnienie zarówno w samej dotychczasowej praktyce muzycznej, jak też i w dociekaniach teoretycznych. Obie te techniki w porównaniu ze skromnemi zdobyczami wielogłosowości w początkowych jej okresach rozwoju, stanowią bezsprzecznie technikę „wyższego rzędu“, która wymaga od kompozytora większego myślowego wysiłku i kalkulacji, aniżeli samo tylko kontrapunktowanie. Stąd to więc Hieronymus de Moravia (ok. 1250) w swym wstępie do „Tractatus de musica“ [14]) woła słowami Boecjusza: „Ratio vero quasi divina imperat, et nisi manus secundum id quod ratio sancit, efficiat, frustra fit. Manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur“. I jakkolwiek w tej myśli Boecjusza nie możemy dopatrzeć się związku z naszem zagadnieniem (bo i rzeczywiście nie może on jeszcze istnieć), to jednak musimy stwierdzić, że stale była ona aktualną, gdyż zawarta tam jest zasada wszelkiej pracy twórczej. Cytując to zadanie Hieronymus de Moravia miał na myśli prawdziwą pracę twórczą, która daje nowe wartości i dlatego też podkreśla, że „qui autem ratione non perpensa, canendi scientiam servitio operis et non imperio speculationis assumit, hic non musicus, sed cantor nominari debet“ [15]). A więc zupełnie jasno wyłuszczony jest tu pogląd na rzeczywistego kompozytora, z czego też można wnosić że średniowiecznym teoretykom, którzy szczególnie w pierwszych etapach rozwoju muzyki wielogłosowej byli często kompozytorami [16]), chodziło przedewszystkiem o nowe zdobycze twórcze, a tem samem i o kształcenie coraz to nowych środków kom-

---

[13]) H. E. Wooldridge: „The Oxford history of music“. *Vol.* I, str. 293.
[14]) *Couss.* I. str. 1.
[15]) *Couss.* I. str. 2.
[16]) H. Riemann: Geschichte der Musiktheorie, 2 wyd. str. 5.

pozytorsko-technicznych. Wiele mówiącym jest również fakt, że średniowieczni teoretycy często zajmowali się kwestjami matematycznemi. Kwestje te wprawdzie nie wychodziły poza obręb zagadnień akustyczno-matematycznych, jednak sam fakt zajmowania się kwestjami matematycznemi [17]) nie pozostał bez śladu i dla twórczości, dowodem czego jest technika wymiany głosów, która wyrosła właśnie na tem podłożu.

Ponadto powstanie wymiany głosów i imitacji ma swe uzasadnienie w ogólnych prawach muzycznego kształtowania, albowiem obie te techniki wychodzą i są oparte na powtórzeniu, na najprostszym sposobie konstrukcji muzycznej. Przechodząc różne stadja rozwoju muzyki wogóle, widzimy, że powtórzenie, jak w muzyce ludów orjentalnych, tak samo i europejskich odgrywa bardzo wielką rolę [18]). Początkowo wychodzi ono od powtarzania jednego i tego samego tonu, zwolna przechodzi w powtarzania identycznych motywów [19]), następnie całych fraz, najpierw na tym samym stopniu, z kolei na różnych stopniach, tworząc progresje. Gdy do tego weźmiemy pod uwagę jeszcze i to, że jednogłosowa muzyka artystyczna XII i XIII wieku [20]) obfituje w bardzo liczne powtórzenia tych samych krótkich fraz po sobie, to wyniknie stąd prosty wniosek, że tego rodzaju środki konstrukcji musiały przedostawać się i do muzyki wielogłosowej, znajdując tu swe zastosowanie. A że większa ilość głosów pozwalała na o wiele większe możliwości przy powtarzaniu, przeto też kompozytorowie szybko wpadli na pomysł przenoszenia frazy jednego głosu do głosów innych.

Zanim przystąpimy do rozpatrywania techniki wymiany głosów i imitacji w ich historycznym rozwoju, koniecznem wydaje nam się wskazać na klasyfikację, jaka daje się przeprowadzić (już na podstawie dotychczasowych badań) w obrębie tych dwóch technik. Za punkt wyjścia przy klasyfikacji weźmiemy pod uwagę *znaczenie*, jakie posiadają te techniki dla konstrukcji utworów. Znaczenie to może dotyczyć całości utworu lub tylko jego części. Ze względu na to obie te techniki mogą służyć:

1) jako środek wzajemnego odniesienia głosów w pewnych częściach lub miejscach utworu,

---

[17]) Godną uwagi jest klasyfikacja nauk, jaką przeprowadza Walter Odington, gdzie naukę muzyki zalicza do matematyki: „Mathematica [dividitur] in arsmetricam, musicam, geometricam et astronomicam. Ecce mathematica genus continet arsmetricum et musicum". *(Couss.* I. str. 185).

[18]) H. Leichtentritt: Musikalische Formenlehre, 3. wyd. str. 278.

[19]) R. Lach: Die Musik der Natur und orientalischen Kulturvolker, umieszczona w G. *Adlera* „Handbuch der Musikgeschichte", 2 wyd. str. 6.

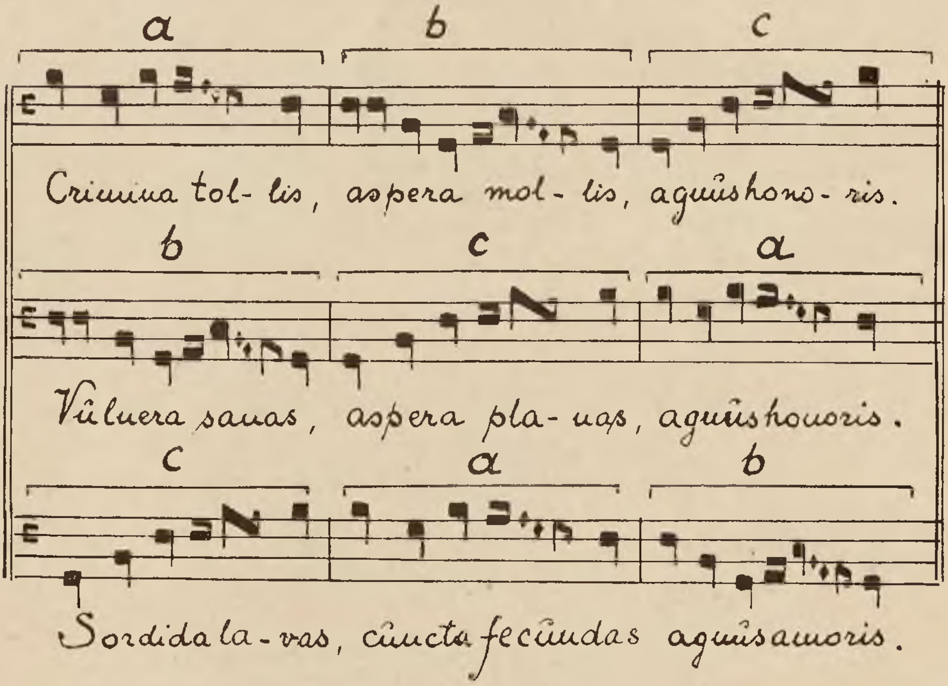
[20]) F. Gennrich: Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII. dem XIII und dem ersten Drittel das XIV. J., I.

2) jako środek, który staje się istotą konstrukcji danej formy.

W pierwszym wypadku wymiana głosów lub imitacja ma znaczenie *lokalno-techniczne,* w drugim *formalno-konstruktywne* [21]).

Jakkolwiek termin „wymiana głosów“ był i jest dość często używany w muzykologicznej literaturze, to jednak samej istoty tej techniki dotychczas dokładnie nie wyjaśniono. Postaramy się więc nieco bliżej rozpatrzeć to zagadnienie.

Podstawową cechą *wymiany głosów* jest operowanie grupami melodycznemi i to zarówno pomiędzy poszczególnemi głosami jak i wewnątrz pojedyńczych głosów. Dla dogodniejszego przedstawienia tej kwestji posłużymy się tropowanem Agnus z *rkp.* opactwa *Altenryf* [22]):



Powyższy przykład musimy rozpatrywać z punktu melodycznego (horyzontalnego) oraz wzajemnego ustosunkowania poszczególnych głosów. I jakkolwiek melodje wszystkich głosów są zbudowane z identycznego materjału, to jednak pomiędzy sobą wykazują różnice, dotyczące upo-

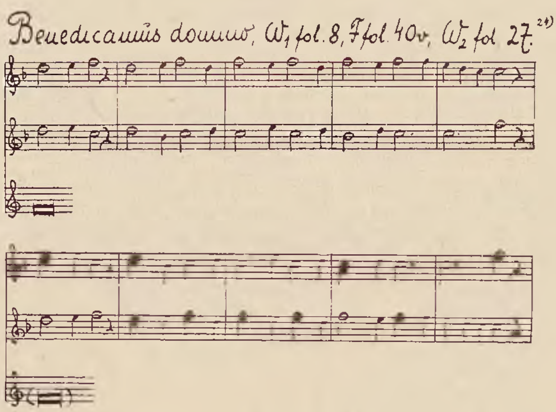
---

21) Przeprowadzony przez J. Müllera-Blattau'a w Grundzüge einer Geschichte der Fuge (2 wyd. str. 20) podział imitacji na kontrapunktyczną i kanoniczną wydaje nam się z tego powodu nie dość trafny, ponieważ każdy rodzaj imitacji jest w zasadzie imitacją kontrapunktyczną.

22) P. Wagner: Geschichte der Messe, I, str. 32.

rządkowania poszczególnych grup. Gdy natomiast weźmiemy pod uwagę powyższą konstrukcję w kierunku wertykalnym, zauważymy, że już w pierwszej wielogłosowej grupie zawarty jest materjał potrzebny do ukształtowania melodycznego i kontrapunktycznego całości. W dalszych wielogłosowych grupach stwierdzamy, że zmieniło się tu wzajemne ustosunkowanie głosów, zaś ustosunkowanie grup melodycznych pozostało to samo. I właśnie ten szczegół jest niezbitym dowodem na to, jak ściśle wymiana głosów wyrasta z powtórzenia, właściwego jeszcze muzyce jednogłosowej, jednak dzięki możliwości, jakie daje muzyka wielogłosowa, sposób dysponowania tym środkiem konstrukcji zostaje zmieniony. A możliwość ta streszcza się w *permutacji* $\begin{pmatrix} a\,b\,c \\ b\,c\,a \\ c\,a\,b \end{pmatrix}$ grup jednego głosu, dokonanej w głosach innych, wskutek czego przy wymianie głosów poszczególne grupy melodyczne (frazy) nie zazębiają się, a ich wzajemny stosunek metryczny nie ulega zmianie.

Jak już wyżej zaznaczyliśmy, sporadyczne wypadki stosowania wymiany głosów spotykamy dopiero w organa „tripla" i „quadrupla", a więc w późniejszych formach tego rodzaju („recentioris stili")[23]. Przychodzą tam przeważnie do znaczenia proste dwugrupowe konstrukcje $\begin{matrix} a\,b \\ b\,a \end{matrix}$, które są używane jedynie jako środek lokalno-techniczny.



---

[23]) Fr. Ludwig: Repertorium organorum.

[24]) H. Schmidt: op. cit. str. 11. Z pomiędzy innych organa, gdzie stosowana jest wymiana głosów, należy wymienić: triplum Perotina „Posui adjutorium" (G. Adler: Die Wiederholung u. Nachahmung in der Mehrstimmigkeit, V. f. MW. II, 3, str. 294), triplum „Descendit de coelis" (H. E. Wooldridge: op. cit. str. 210) oraz quadruplum Perotina „Sederunt", gdzie widzimy nieregularną konstrukcję $\begin{matrix} a & c \\ b & a \\ c & b \end{matrix}$ (R. Ficker: Musik der Gotik, str. 31).

Tego rodzaju wymiany głosów (wyłączywszy stadja pośrednie pomiędzy imitacją a wymianą głosów) nie spotykamy w conductach. Natomiast na uwagę zasługuje fakt, że wymiana głosów staje się dla conductu poniekąd elementem formalno-konstruktywnym, dowodem czego jest conductus „Salve rosa“ z repertuaru *Worcester* (ok. 1220?) [25]). Utwór ten przedstawia następujące ukształtowanie:

a b c d e f g h
b a d c f e h g + E
A A B B C C D D

Jest to więc kompleks składający się z dwugrupowych konstrukcyj, którym towarzyszą odpowiednie grupy w najniższym głosie, a na zakończenie jest dodana krótka koda nieoparta na wymianie głosów. Ważny czynnik, jaki tu przychodzi do znaczenia—to zestawienie obok siebie różnych dwugrupowych konstrukcji. A jak się w toku niniejszych rozpatrywań przekonamy, rozwój wymiany głosów podąży w kierunku jak największej jednolitości tematycznej przy konstrukcji grupowego kompleksu. Wprowadzenie zaś wymiany głosów dla konstrukcji conductu ma swe uzasadnienie w historycznem stawaniu się tej formy, albowiem jak wykazują już jednogłosowe [26]), a następnie wielogłosowe [27]) conducty, powtórzenie odgrywało zawsze w ich budowie wybitną rolę.

W ustępach *mszalnych* mają zastosowanie oba rodzaje wymiany głosów. Piewszy rodzaj, liczniej reprezentowany, a ograniczający się przeważnie do prostego schematu $\frac{a\ b}{b\ a}$, dla rozwoju techniki wymiany głosów nie przedstawia nic szczególnego [28]). Natomiast tropowany ustęp z proprium missae „Alleluya psallat haec familia“ [29]) dowodzi, iż drugi

[25]) A. Hughes: Worcester Mediaeval Harmony, str. 125.

[26]) F. Ludwig: Musik des Mittelalters b. z. Anfang des XV. J. w „Handbuch“ *Adlera*. str. 184 i nast.

[27]) E. H. Wooldridge: op. cit. str. 313—317. Są tam wydane dwa kondukty oparte na powtórzeniu: 1) Exultemus“ z *Bibl. Uniw.* w *Cambridge*, *rkp. Ff 1, 17.* 2) „Salve virgo“ z *Brit. Mus. rkp. Arundel 248.*

[28]) Wymiana głosów jako środek lokalno-techniczny ma zastosowanie w następujących ustępach liturgicznych:

a) W tropowanem Sanctus „Unus tamen est divinus“ (Worcester Mediaeval Harmony, str. 44), b) Sanctus z *rkp. Eng. 314, 7.* c) Benedictus z *rkp. Eng. 314, 11,* d) Procedentem z *rkp. Eng. 314, 12.* Wydane przez J. Handschina w Angelomontana polyphonica (Schweiz. Jb. f. MW. III. e) Tropowane Agnus „Crimina tollis“ z *rkp. Altenryf.*

[29]) Worcester Mediaeval Harmony, str. 83.

rodzaj wymiany głosów t. zn. formalno-konstruktywny, na gruncie ewolucji form liturgicznych, doznaje swego dalszego rozwoju. Ogólna dyspozycja formy tego utworu, składającego się z części głównej, opartej na wymianie głosów i z kody, odpowiada jeszcze wyżej omówionemu conductowi „Salve rosa“. W szczegółach jednak jest czemś nowem:

$$\begin{array}{llll}
a & b & \overbrace{c(\alpha+\beta)\ d(\gamma+\delta)}^{x} & \overbrace{c'(\varepsilon+\beta)\ d'(\zeta+\delta)}^{y} \\
b & a & d(\gamma+\delta)\ c(\alpha+\beta) & d'(\zeta+\delta)\ c'(\varepsilon+\beta) \quad + C \\
\mathcal{A} & \mathcal{A} & \mathcal{B}(\mu+\nu)\ \mathcal{B}(\mu+\nu) & \mathcal{B}(\mu+\nu)\ \mathcal{B}'(\varrho+\nu)
\end{array}$$

Tą nową cechą, na którą tu chcemy zwócić uwagę, jest konstrukcja dwóch ostatnich wielogłowych grup „*x*“ i „*y*“, opartych na wymianie głosów. Na podstawie powyższego schematu widzimy, że grupy „*c*“ i „*d*“ rozpadają się na frazy ($\alpha + \beta$) i ($\gamma + \delta$), zaś konstrukcja dalszych grup opiera się na zużytkowaniu fraz „β“ i „δ“ i skoordynowaniu ich z nowemi frazami, „ε“ i „ζ“. Szczegół ten jest dowodem na to, jak zwolna przy wymianie głosów zaczyna występować dążenie w kierunku jednolitości tematycznej.

Także *motet* jest formą, w której wymiana głosów zarówno jako środek lokalno-techniczny jak i formalno-konstruktywny nie pozostaje bez znaczenia. Z wcześniejszych motetów, gdzie pierwszy rodzaj tej techniki ma zastosowanie, jest motet „Deo confitemini“ (ok. 1235?) *z rkp. F.* [30]) W tym to utworze wymiana głosów zjawia się jako spotęgowanie środków technicznych przy konstrukcji całości, albowiem jedna z fraz, użytych do wymiany głosów, początkowo pojawia się dwukrotnie w triplum. W dalszym rozwoju motetu wymiana głosów przybiera już znaczenie formalno-konstruktywne, na co wskazują następujące motety: „Praecipua mihi da gaudia“ [31]) (ok. 1250?) z repertuaru *Worcester*, „Alle psallite cum luya“ [32]) i „Huic ut placuit tres magi“ [33])

---

30) H. E. Wooldridge: op. cit. str. 363.

31) Worcester Mediaeval Harmony, str. 91.

32) a) H. E. Wooldridge: op. cit. str. 380; b) O. Koller: Der Liederkodex von Montpellier (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, IV, 1, str. 78); c) F. Ludwig: Studien über die Geschichte de mehrstim. Musik im Mittelalter, II (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, V 2, str. 220).

33) O. Koller i F. Ludwig: op. cit.

z *rkp. Mo*, *8* (ok. 1270). Wszystkie te trzy motety opierają się w zasadzie na tej samej konstrukcji. Dwa zaś pierwsze wykazują cechy tak godne uwagi, że omówimy je bliżej.

W pierwszym motecie, który przedstawia konstrukcję:

$$\begin{array}{l} a\ b\ \ c\ d\ \ e\ f\ \ g\ h\ \ g'\ h'\ \ g^2 \\ b\ a\ \ d\ c\ \ f\ e\ \ h\ g\ \ h'\ g'\ \ h^2 \\ A\,A\ \ B\,B\ \ C\,C\ \ D\,D\ \ D'D'\ \ E, \end{array}$$

przy wymianie głosów, wskutek przesunięcia grupy „*h*" o oktawę w dół, powstaje *kontrapunkt podwójny*. Jest to więc, jak wynika z dotychczas wydanych utworów, jedyny wypadek zastosowania kontrapunktu podwójnego w XIII w. Ponadto końcowe grupy, użyte do wymiany głosów, są wyprowadzone z grup poprzednich. Wyprowadzenie to jednak nie dokonuje się za pomocą użycia którejś z fraz grup poprzednich i połączenia jej z nową frazą—jak to widzieliśmy w „Alleluya psallat haec familia“ —lecz środkami czysto warjacyjnemi [34]). O wiele jaskrawiej stosowanie warjacyjnego powtórzenia występuje w motecie „Alle psallite cum luya":

$$\begin{array}{l} a\ b\ \ a'\ b'\ \ a^2\ b^2\ \ a \\ b\ a\ \ b'\ a'\ \ b^2\ a^2\ \ c \\ A\,A\ \ A'\,A'\ \ A^2\,A^2\ \ A, \end{array}$$

gdzie w połączeniu z wymianą głosów staje się jedyną siłą tektoniczną, dzięki czemu utwór osiąga maximum jednolitości.

O wielkiej pomysłowości konstrukcyjnej świadczy znów motet „Balaam“ z *rkp. Mo*, *8* (ok. 1270) [35]) gdzie części oparte na wymianie głosów oddzielone są od siebie za pomocą pojedynczych grup (epizodów):

$$\begin{array}{l} a\ b\ \ c\ \ e\ f\ \ e'\ \ g\,h\ \ i\ \ h\,g\ \ i \\ b\ a\ \ d\ \ f\ e\ \ x\ \ h\,g\ \ i'\ \ g\,h\ \ i' \\ A\,A\ \ B\ \ A\,A\ \ B\ \ A\,A\ \ B\ \ A\,A\ \ B, \end{array}$$

wskutek czego wymiana głosów bynajmniej nie traci tu swego znaczenia formalno-konstruktywnego, a przeciwnie znaczenie to jest stale potęgowane.

Również wymiana głosów jako środek lokalno-techniczny odgrywa czasem w ogólnej dyspozycji formalnej motetu wielką rolę, dowodem czego jest motet „Purissima virgo" z repertuaru *Worcester* [36]), gdzie

---

[34]) A. B. Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition III, str. 53 i nast.

[35]) a) O. Koller: op. cit; b) F. Ludwig: op. cit.

[36]) Worcester Mediaeval Harmony, str. 100.

powoduje ona trzyczęściowość formy. A mianowicie utwór ten da się podzielić na trzy równe części, z których część środkowa jest oparta na wymianie głosów.

Rzuciwszy kilka uwag, dotyczących rozwoju wymiany głosów w kierunku jednolitości tematycznej, oraz znaczenia, jakie posiada ta technika w poszczególnych formach XIII w., zajmiemy się formą rondellusa, która tembardziej zasługuje na uwagę, ponieważ dotychczas nie wyjaśniono jej należycie.

Rondellus, jak wynika z dotychczas wydanych utworów tego rodzaju, jest formą w której technika wymiany głosów [37]) staje się istotą konstrukcji [38]). *Riemann* [39]) jednak uważa rondellus za formę imitacyjną. Pogląd ten już dziś nie da się utrzymać. Błąd Riemanna, opierającego się na relacji Waltera Odingtona z traktatu „De speculatione musice“ (po roku 1275) tkwi w tem, że nie uwzględnił tejże relacji w *całej* jej rozciągłości. Trzeba zaznaczyć, że Odington podaje dwie definicje rondellusa: pierwszą [40]), która jest tylko krótkiem wyjaśnieniem, przytacza przy sposobności wyliczenia poszczególnych rodzajów „discantus“ i drugą, stanowiącą już osobny ustęp p. t. „De rondellis“ [41]), do którego dodany jest przykład nutowy, przy szczegółowem omówieniu wielogłosowych form. Otóż Riemann zużytkowuje tylko pierwsze wyjaśnienie Odingtona i koordynuje je z przykładem zawartym w ustępie „de rondellis“. Stąd więc nieporozumienie u Riemanna [42]): „So werden wir doch Odingtons Definition entsprechend verstehen und eine schlechte Überlieferung seines Beispiels annehmen müssen...” Również nie da się utrzymać twierdzenie Riemanna, że w przykładzie zamieszczonym przez Odingtona nie wszystkie głosy zaczynały razem, lecz wchodziły po sobie [43]); jego zaś uzasadnienie, jakoby tekst wskazywał na sukcesywne wejście głosów, niema w tym wypadku żadnego znaczenia, ponieważ i przy wymianie głosów razem z powtórzeniem tych samych fraz (grup melod.), powtarzano te same teksty. My zaś na podstawie

---

[37]) Z niniejszego twierdzenia nie wynika jednak, aby imitacja wogóle nie mogła mieć zastosowania w rondellusie. Są wypadki, gdzie ona jest stosowana, lecz wtedy zawsze ma znaczenie wybitnie lokalno-techniczne.

[38]) Kanon „He dieus ch'ele m'a trai“ uznany przez J. Wolfa za rondellus (Handbuch der Notationskunde I, str. 255), jest rondem, jak wykazały nowsze badania (F. Gennrich: Rondeaux, Virelais u. Balladen I. str. 252).

[39]) H. Riemann: Handbuch der Musikgeschichte I, 2. str. 214.

[40]) *Couss.* I. str. 245.

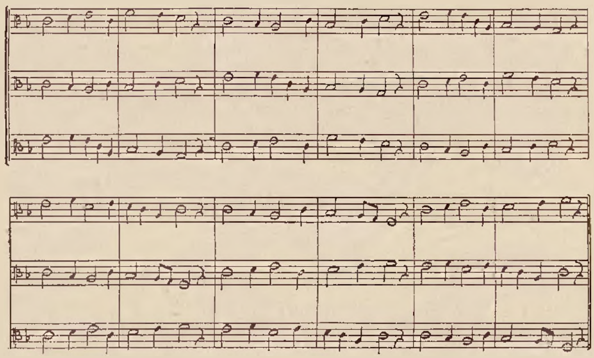
[41]) *Couss.* I. str. 246 — 247.

[42]) H. Riemann: op. cit. str. 216.

[43]) op. cit. 214.

rondellusów z repertuaru Worcester: „Fulget coelestis curia“ [44]) i „De supernis sedibus“ [45]) oraz z ustępu Odingtona p. t. „De rondellis“ stwierdzamy, że technika wymiany głosów ma istotne znaczenie dla konstrukcji rondellusa. Wprawdzie pierwsze wyjaśnienie Odingtona: „et si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus rondellus“, mogłoby kogoś utwierdzić w przekonaniu, że ma się tu do czynienia z utworem imitacyjnym, jednak odnośny ustęp „de rondellis“ wskazuje, że wyrażenie „per ordinem recitare“ nie oznacza tu techniki imitacyjnej, lecz wymianę głosów:

Rondelli sic sunt componendi: excogitetur cantus pulchrior qui possit et disponatur secundum aliquem modorum praedictorum, cum littera vel sine, et ille cantus a singulis recitetur; tamen aptentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias, ut dum unus ascendit, alius descendit, vel tertius ita, ut non simul descendat vel ascendat, nisi forte tamen majoris pulchritudinis et a singulis singulorum cantus recitentur, sic:



Z powyższego widzimy, że przykład Odingtona w zupełności odpowiada jego wyjaśnieniu i nie jest mylnie przekazany, jak to chciał przypuszczać Riemann; co więcej, zabytki muzyki artystycznej popierają przykład Odingtona. Przystąpimy więc do ich opisu.

Rondellus „Fulget coelestis curia” wykazuje następujące ukształtowanie. Utwór zaczyna się krótkim ośmiotaktowym wstępem, prawdopodobnie instrumentalnym, który zastosowuje w głosach górnych imitację progresyjną, po której następuje długi ustęp oparty na wymianie głosów, składający się z dwóch części różnych pod względem melodycznym:

---

[44]) Worcester Mediaeval Harmony, str. 141.
[45]) op. cit. str. 135.

a b c | *d e f*
c a b | *f d e*
b c a | *e f d*,

a całość kończy się dwutaktowym epilogiem.

Również i powyższy schemat w zupełności odpowiada przykładowi Odingtona; krótki zaś wstęp i epilog w niczem nie zmieniają postaci rzeczy, ponieważ w tym wypadku mają absolutnie drugorzędne znaczenie.

Rondellus „De supernis sedibus" jest już szerzej rozbudowany i składa się z czterech ustępów, z których skrajne wykazują zastosowanie techniki wymiany głosów, dzięki czemu jej znaczenie formalno-konstruktywne jest dobrze podkreślone, a utwór jest ujęty w silne ramy. Ustęp pierwszy zaczyna się krótkim wstępem, opartym na ostinacie, po którym następuje wymiana głosów według schematu:

a b c
b c a
c a b

Ustęp drugi posiada bardzo symetryczną budowę. A mianowicie składa się z czterech czterotaktowych fraz o następującym schemacie:

a a *d d'*
b b' *e e'*
c c *c c*

Mamy tu więc do czynienia z czterokrotnem powtórzeniem frazy dolnego głosu oraz dwukrotnem powtórzeniem fraz głosów górnych, które jako całość tworzą dwa odmienne ośmiotaktowe zdania. Trzeci wprowadza imitację, o czem będzie jeszcze mowa w dalszym toku niniejszej pracy. Czwarty ustęp jest oparty na wymianie głosów:

a c b e g b
b a d b f g
c b e d b f.

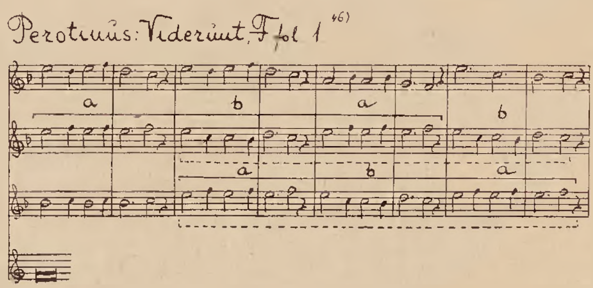
Na uwagę zasługuje w tym ustępie to, że zasada permutacji nie jest tu ściśle przeprowadzona, a pomiędzy duplum a głosem najniższym występuje zazębienie grup melodycznych na wzór imitacyjny.

Co się tyczy traktowania tekstu słownego przy wymianie głosów, to w tym kierunku (bez względu na to czy mamy do czynienia z utworami jednotekstowymi czy też wielotekstowymi) panuje prawie stała norma,

iż razem z powtórzeniem identycznych grup melodycznych jest powtarzany ten sam tekst słowny. Wyjątek pod tym względem stanowią: wspomniany już motet „Praecipua mihi da gaudia“ i tropowane Agnus „Crimina tollis“.

Chcąc zająć się rozwojem *techniki imitacyjnej*, musimy, podobnie jak przy omawianiu wymiany głosów, powrócić znów do form „organum” i „conductus“ i stąd zacząć swe rozpatrywania. Obydwie te formy będziemy omawiać równolegle, ponieważ pod względem zużytkowania imitacyj (pomimo swych odrębności formalnych) nie wykazują różnic. Zanim jednak przystąpimy do właściwego tematu, zajmiemy się najpierw kwestją wzajemnego przenikania wymiany głosów i imitacji.

Już w pierwszych taktach quadruplum Perotina „Viderunt“, widzimy konstrukcję, która wykazuje cechy *zarówno wymiany głosów jak i imitacji:*



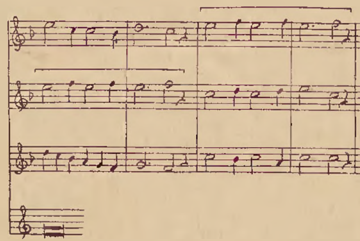
O wymianie decyduje tu permutacja grup w „duplum“ i „triplum“, przybierająca kształt $\genfrac{}{}{0pt}{}{b\ a\ b}{a\ b\ a}$, wskutek czego powstaje skrzyżowanie głosów typowe dla wymiany. Gdy natomiast w „triplum” weźmiemy pod uwagę pierwszą grupę „*a*“ i skoordynujemy ją z następnemi dwoma grupami „*b*” i „*a*”, wtedy łącznie z „duplum” otrzymamy konstrukcję $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\ b\ a}{\quad a\ b\ a}$, gdzie permutacja zniknie, a kolejność następstwa poszczególnych grup stanie się identyczna w obydwóch głosach. W ten sposób powyższa konstrukcja otrzyma już dwie cechy, które posiada *imitacja*; a to: wzajemne zazębienie się fraz oraz identyczne następstwo grup składających się na frazy użyte do imitacji. A jednak te dwa szczegóły nie uprawniają nas jeszcze do tego, abyśmy bez zastrzeżeń mogli uznać powyższą konstrukcję za imitację. Brakuje tu bowiem jeszcze jedna cecha imitacji, dotycząca metrycznych czynników fraz, biorących udział w imitacji. W powyższym przykładzie poszczególne grupy leżące

---

[46]) F. Ludwig: Musik des Mittelalters bis zum Anfang des XV. J. w „Handbuch“ *Adlera*, str. 228.

ponad sobą nie wykazują w stosunku do siebie żadnych zmian metrycznych; a więc posiadają tę cechę, która jest charakterystyczna dla wymiany głosów. Przy imitacji zaś wzajemny stosunek metryczny fraz ulega zmianie, wskutek czego powstaje *przesunięcie metryczne* [47]).
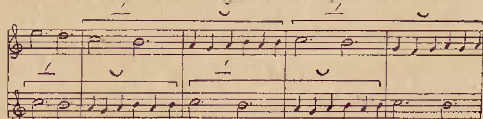
W następnych taktach tego samego „quadruplum” widzimy takiego rodzaju odniesienia głosów:



Jakkolwiek znika tu wzajemne skrzyżowanie grup, typowe dla wymiany, to jednak wskutek rozdzielenia grup za pomocą pauz, oddziaływanie wymiany głosów jest aż nadto widoczne. Dla rozwoju imitacji powyższe odniesienie głosów ma o tyle znaczenie, iż zaznacza się tu wyraźnie to, co przy imitacji nazywamy propostą i rispostą.

Conducty P e r o t i n a „Dum sigillum” i „Salvatoris hodie” wykazują, iż pomimo oddziaływań wymiany głosów, przychodzi tu do znaczenia czynnik metryczny typowy dla imitacji. W „Dum sigillum” o wymianie decyduje już tylko wzajemne odniesienie części grup, podczas gdy same grupy stoją do siebie w stosunku imitacyjnym:
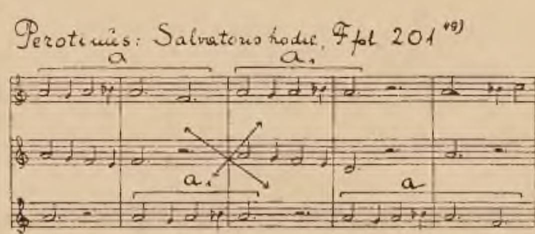
Perotinus: Dum sigillum, Fol 344 [48])



W conductus „Salvatoris hodie” tylko bardzo nieznaczna różnica w budowie grup mogłaby świadczyć o wpływach wymiany głosów:

[47]) H. L e i c h t e n t r i t t: op. cit. str. 36 i nast.

[48]) H. E. W o o l d r i d g e: op. cit. str. 280.



Oba te przykłady sprowadzają nas już na teren imitacji, lecz zanim przejdziemy do jej omówienia, zajmiemy się najpierw poglądem *J. Müller-Blattau'a* dotyczącym techniki imitacyjnej w organach i conductach szkoły paryskiej.

Prawie wszystkie odniesienia identycznego materjału melodycznego w organach i conductach sprowadza Müller - Blattau [50]) do wymiany głosów i wogóle zaprzecza istnieniu imitacji w XIII wieku. Pogląd ten jednak, pomimo, że jest poglądem najnowszym, nie da się utrzymać z różnych powodów. Po pierwsze, Müller - Blattau nie przeprowadza jakiegokolwiek podziału pomiędzy identycznemi odniesieniami melodycznemi głosów, po drugie nie przedstawił istotnych cech techniki wymiany głosów, po trzecie, argumenty, których użył do udowodnienia swego poglądu, nie są zgodne z prawdą historyczną. W swym dowodzie porusza Müller - Blattau dwa ważne zagadnienia: kwestję melodyki oraz stojącą z nią w związku kwestję przesunięcia czasowego. Co się tyczy melodyki form „organum" i „conductus" Perotina lub utworów pisanych w perotinowskim stylu, to w tej kwestji powołuje się na wyniki badań H. *Besselera* [51]). Jednak tu popełnia błąd, ponieważ badania Besselera dotyczą wyłącznie melodyki *motetu*, nie zaś „organum" i „conductus". Stąd więc (nie zupełnie zresztą ścisły) wniosek Müllera-Blattau'a, że ta „bez celowej dążności równomiernie snująca się melodyka" (według Besselera charakterystyczna dla *motetu* XIII w.) wyklucza wogóle istnienie poczucia przesunięcia czasowego, a tem samem i imitacji [52]). Ale i stąd też również pewna niekonsekwencja w rozważaniach Müllera-

[49]) op. cit. 297.

[50]) Grundzüge einer Geschichte der Fuge, 2 wyd. str. 5 — 14.

[51]) Studien zur Musik des Mittelalters II, w Archiv f. Musikwiss. VIII, 2. str. 171 i następne.

[52]) Dla ścisłości zaznaczamy, iż Besseler bynajmniej nie wyklucza istnienia imitacji w XIII. w.; przeciwnie podkreśla, „dass die französische Musik unter Philipp d. Schönen neben manchen anderen Zügen der späteren italienischen auch die Imitation bereits ausbildet und vorwegnimmt" (op. cit. str. 181). Również najnowsza praca o organa tripla i quadrupla, H. Schmidta: „Die drei und vierstimmigen Organa" (1933), zwraca uwagę na istnienie imitacji w tych formach.

Blattau'a: bo skoro raz uznaje równomiernie snującą się melodykę (wykluczającą zresztą tworzenie się grup melodycznych) jako typową dla „organum" i „conductus", to idąc konsekwentnie w swych rozpatrywaniach nie powinien operować grupami melodycznemi. A jednak już sama konstrukcja melodyki zmuszała go do tego, ponieważ (jak doszedłem do przekonania na podstawie swych badań nad muzyką szkoły paryskiej) perotinowska melodyka wymaga innych kryterjów, aniżeli melodyka motetu. Również i z innego powodu pogląd Müllera-Blattau'a, dotyczący istnienia przesunięcia czasowego, nie jest słuszny. Już teoretycy zdawali sobie dobrze sprawę z przesunięcia czasowego, skoro Johannes de Garlandia [53]) stawia je jako jeden z warunków dla powstania wymiany głosów: „Repetitio diverse vocis est idem sonus repetitus *in tempore diverso* a diversis vocibus". A ze względu na to, że przesunięcie czasowe jest wspólne zarówno dla wymiany głosów jak i dla imitacji, dlatego też nie może ono być brane jako wyłączne kryterjum przy ich ustalaniu. Decydującym czynnikiem w tym względzie mogą być tylko te cechy, które różnią obie te techniki pomiędzy sobą. A więc,

dla imitacji:

identyczna kolejność grup składających się na frazy biorące udział w imitacji, ich wzajemne zazębienie oraz przesunięcie metryczne;

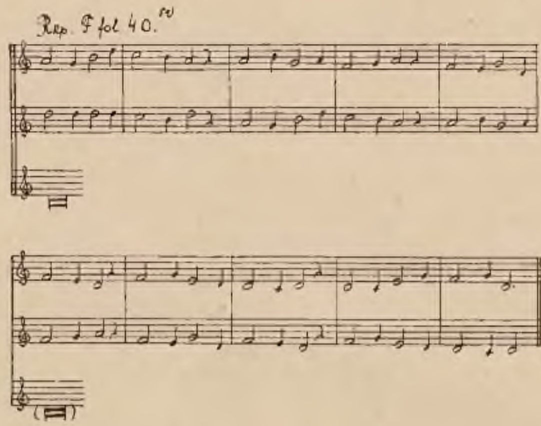
dla wymiany głosów:

permutacja grup bez jakiejkolwiek zmiany w ich metrycznem ustosunkowaniu.

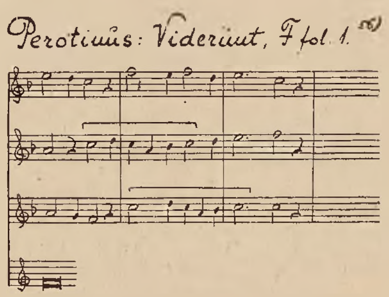
Imitacje, jakie spotykamy w „organach" i „conductach" możemy, ze względu na ich konstrukcję, podzielić na dwa rodzaje. Pierwszy mniej licznie reprezentowany, to ten rodzaj imitacji, gdzie występuje tylko pojedyńcze powtórzenie frazy jednego głosu w głosie drugim; drugi natomiast operuje powtarzaniem kolejno po sobie identycznych ogniw imitacyjnych. Jakkolwiek przy pierwszym rodzaju imitacji, rozmiary jej są przeważnie bardzo małe (o czem szczegółowiej w dalszym toku niniejszej pracy), ograniczające się do powtarzania zaledwie kilku nut, to jednak spotykamy tu również imitacje, gdzie risposta staje się kontrapunktem dla proposty — a więc *imitacje kanoniczne*. Najwybitniejszym przykładem na tego rodzaju imitację jest zakończenie części „Cumque evigilasset" z organum „Terribilis est":

---

[53]) *Couss.* I. str. 116.



Ponadto w pierwszym rodzaju imitacji możemy wydzielić jeszcze pewne gatunki. Decydującym czynnikiem przy klasyfikacji będzie to, czy przy imitacji uwydatnia się wystąpienie proposty i risposty, a dokładniej mówiąc, czy fraza użyta do imitacji nacechowana jest pewną samodzielnością. Samodzielność ta jest w wielkim stopniu uwarunkowana tem, czy głosy biorące udział w imitacji występują po pauzach [55]). Na tej podstawie otrzymujemy trzy gatunki imitacji. Pierwszy, gdzie zarówno proposta jak i risposta są poprzedzone pauzą:



Drugi jest przeciwstawieniem gatunku pierwszego, trzeci pośredni pomiędzy gatunkiem pierwszym a drugim, polega na tem, że tylko w jednym z głosów, a więc albo przed propostą albo rispostą jest zastosowana pauza:

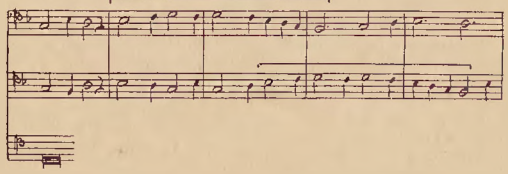
---

[54]) H. Schmidt: op. cit. str. 55.

[55]) W drugim gatunku imitacji, o której następnie będzie mowa, frazy występują *zawsze* po pauzach.

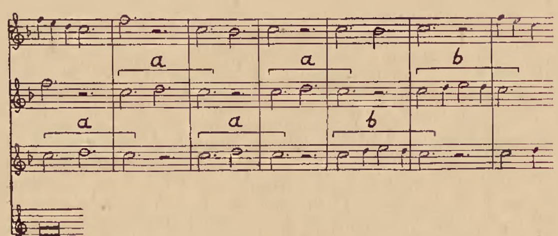
[56]) F. Ludwig: Musik des Mittelalters bis zum XV. J. w „Handbuch" *Adlera* str. 228.

Descendit de coelis, F fol. 14.[57]



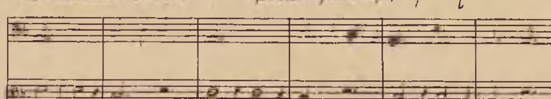
Gatunek ten zasługuje również i z tego powodu na uwagę, że nie tylko występuje w XIII, lecz także bardzo często spotykamy go w XIV, a nawet i z początkiem XV wieku.

Drugi rodzaj imitacji, który, jak się zaraz przekonamy, zawiera szczegóły, jakie będą posiadać imitacje formalno - konstruktywne XIII wieku, polega na powtarzaniu identycznych grup imitacyjnych kolejno po sobie, a niekiedy i na koordynowaniu tychże grup z innemi grupami imitacyjnemi w jedną nierozerwalną całość. Dla wyjaśnienia tego rodzaju imitacji posłużymy się przykładem z „quadruplum“ Perotina „Viderunt":



Są tu więc skoordynowane trzy grupy imitacyjne w jedną całość. Konstrukcję pierwszych dwóch grup nazwiemy *grupą izomorficzną*, ponieważ poszczególne jej części mają identyczny kształt, całość zaś *sumacyjnym kompleksem imitacyjnym*. Grupa izomorficzna może opierać się na powtórzeniu jej części na tym samym stopniu, jak to widzimy na powyższym przykładzie, lub może być zbudowana progresyjnie:

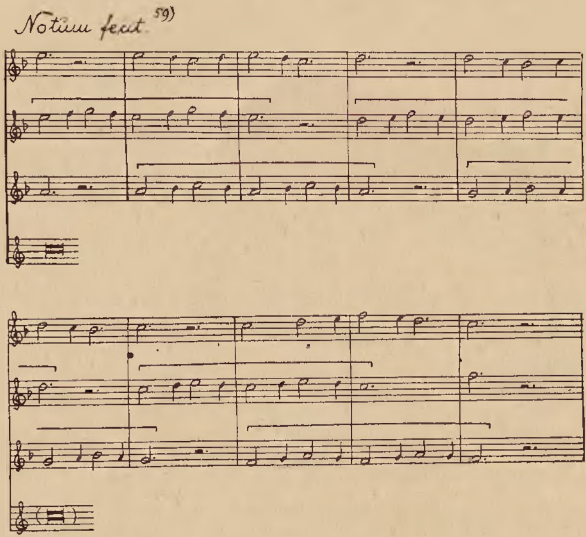
Conductus. Pater noster commiserans, F fol. 278[58]



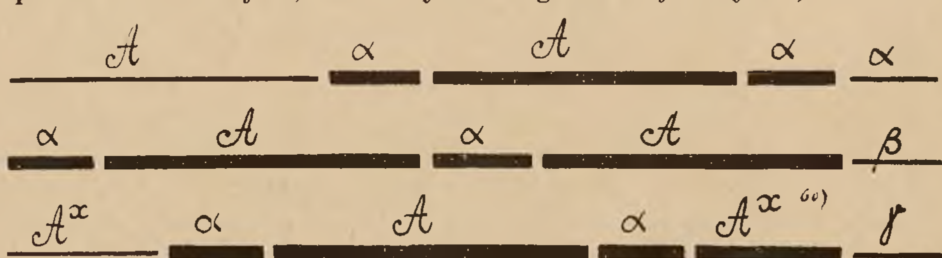
[57]) H. E. Wooldridge: op. cit. str. 208.
[58]) H. E. Wooldridge: op. cit. str. 253.

W niniejszym przykładzie, obok budowy progresyjnej, zasługuje na uwagę nadkompletne wprowadzenie w głosie dolnym motywu użytego do imitacji. Ten szczegół nie jest odosobnionym wyjątkiem, lecz częstem zjawiskiem w izomorficznych konstrukcjach.

Podczas gdy w powyższych dwóch przykładach izomorficzne grupy operowały zaledwie kilkotonowymi motywami, to versus „Notum fecit" z quadruplum „Viderunt" rozszerza już znacznie rozmiary tej imitacji, co ze względu na dalszy jej rozwój miało ogromne znaczenie.



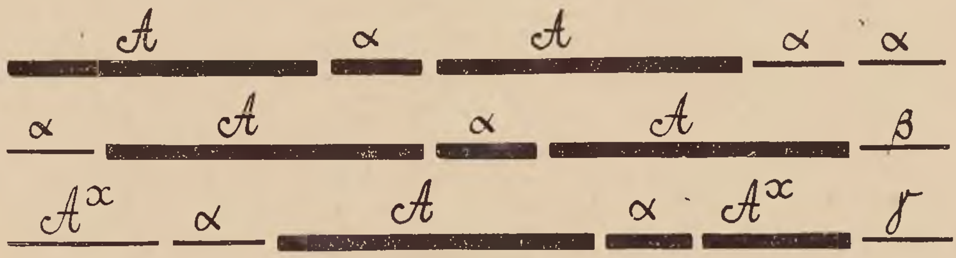
Dalsze rozbudowanie izomorficznej grupy imitacyjnej w kierunku powiększenia jej rozmiarów możemy śledzić w trzeciej części rondellusa „De supernis sedibus". Budowę tej części możemy interpretować w dwojaki sposób: albo za punkt wyjścia bierzemy w głosie środkowym frazę $\alpha + A$, za którą wchodzą głosy najniższy i najwyższy, przyczem na samym początku ustępu występuje w głosie najwyższym nadkompletne wprowadzenie frazy A, zaś frazy A^x w głosie najniższym[60])



[59]) H. Schmidt: op. cit. str. 64.

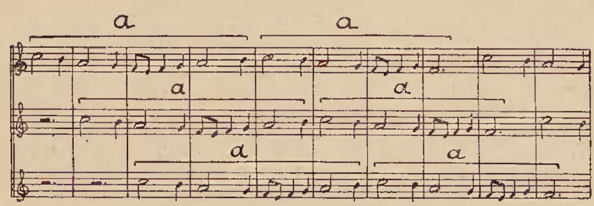
[60]) A^x jest częścią frazy A.

albo głos najwyższy, a wtedy otrzymujemy tego rodzaju zestawienie:



Nie możemy jednak bez zastrzeżeń uznać powyższą konstrukcję za kanon, ponieważ wszystkie głosy zaczynają tu jeszcze razem, wprowadzając materjał melodyczny, który następnie jest użyty do imitacji, w czem bezwątpienia tkwią jeszcze wpływy wymiany głosów, co też ze względu na samą formę utworu jest zupełnie uzasadnione. Lecz i ta cecha imitacji wkrótce zanika, głosy zaczynają wchodzić sukcesywnie, a to jest w tym czasie już *równoznaczne z powstaniem kanonu*, które dokonało się na gruncie rozwoju formy *ronda.* A dowodem na to są ówczesne utwory tego rodzaju, zanotowane jednogłosowo, a dające się spiewać kanonicznie, przyczem ich wielogłosowa wertykalna koncepcja w zupełności odpowiada praktyce kontrapunktycznej XIII wieku.

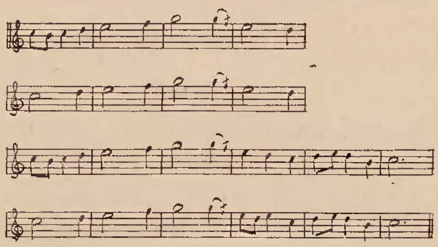
Najprostszym *kanonem*, będącym konsekwencją dotychczasowego rozwoju techniki imitacyjnej, jest *rondo* „He! Dieus, chele m'a trai" z *rkp. Ha* [61]):



Jak widzimy, sama melodja kanonu składa się z dwóch identycznych odcinków; przy zużytkowaniu jej do imitacji tworzą się dwa identyczne ogniwa imitacyjne, a całość przedstawia zupełnie normalną izomorficzną grupę. Powyższy więc wypadek jest dość silnym dowodem na to, iż *już w izomorficznych konstrukcjach formy „organum" zaistniały podstawy do stworzenia kanonu.* Jednak ewolucja kanonu nie poprzestała na tworach izomorficznych. W dalszym etapie rozwoju tej formy, widzimy jak

[61]) F. Gennrich: op. cit. str. 252.

izomorfizm zwolna zaczyna zanikać, a proces ten przedstawia nam *rondo* z *rkp. Mo* „Que ferai biau sire Dieus?" [62]).



I jakkolwiek frazy składające się na melodję tego kanonu wykazują pomiędzy sobą bardzo wielkie pokrewieństwo, to jednak poszczególne motywy i rozmiary fraz ulegają tu zmianie. I właśnie w tym kierunku poszedł teraz rozwój kanonu, czego wynikiem było powstanie owego słynnego, do niedawna jeszcze uznawanego za historycznie nieuzasadniony unikat, kanonu angielskiego *„Sumer is icumen in"* (ok. 1240).

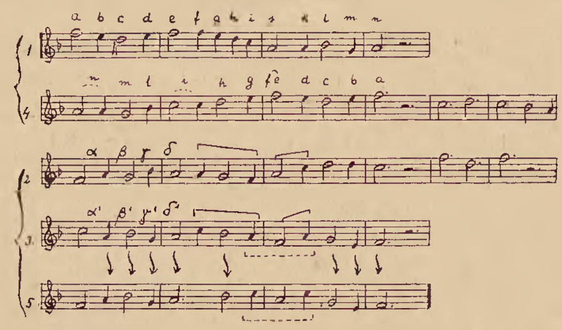
Kanon angielski jest zachowany w *978 tomie Collectionis Harleianae w British Museum* (*Lo Ha*). Nie będziemy się w toku niniejszej pracy zastanawiać nad historją badań nad tym utworem, ponieważ tą kwestją zajęli się już Otto *Klauwell* [63]) i Guido *Adler* [64]), a zwrócimy jedynie uwagę na dwa poglądy, dotyczące historycznego uzasadnienia tego kanonu. Są to poglądy G. *Adlera* [65]) i J. *Müllera-Blattau'a* [66]). G. Adler, który w swoim czasie nie mógł jeszcze wyznaczyć linji genetycznej imitacji prowadzącej do powstania angielskiego kanonu, stara się drogą badań etnologicznych udowodnić, że sukcesywne wejście głosów, jak również i imitacja są wrodzone instynktowi muzycznemu człowieka. Uzasadnienie zaś Müllera-Blattau'a streszcza się w zdaniu: „der einstimmig notierte Stimmtausch ist der Kanon!"

Już dotychczasowe nasze rozważania wykazują bezpodstawność powyższego twierdzenia, albowiem *wymiana głosów, opierająca się na permutacji grup melodycznych ułożonych wertykalnie, nie może być notowana jednogłosowo*, a forma kanonu musi z góry wykluczyć wymianę głosów, jako technikę nieistotną dla swej konstrukcji, ponieważ w kanonie kolejność następstwa fraz składających się na propostę, nie może być w risposcie pod żadnym warunkiem zmieniona.

---

[62]) op. cit. str. 42.
[63]) Der Canon in seiner geschichtlichen Entwickelung, str. 10 i nast.
[64]) Die Wiederholung und Nachahmung. str. 302 i nast.
[65]) op. cit.
[66]) Müller Blattau: op. cit. str. 10.

Chcąc dokładnie wykazać, jakie stanowisko zajmuje kanon angielski w rozwoju techniki imitacyjnej, musimy zająć się jego budową. „Sumer is icumen in" jest utworem sześciogłosowym, z czego cztery głosy górne tworzą *kanon w unisonie*, dwa zaś dolne, oparte na wymianie głosów, są głosami towarzyszącemi, użytemi jako ostinato, t. zw. *pedes*. Sama melodja kanonu [67]) jest zbudowana bardzo symetrycznie i rozpada się na 5 fraz czterotaktowych; pomiędzy frazami 2-gą a 3-cią i 4-tą a 5-tą jest użyty rodzaj refrenu na słowach „sing cuccu" i „cuccu cuccu". Frazy te nie są jednak luźnemi odcinkami melodycznemi, zestawionemi obok siebie, lecz wykazują pomiędzy sobą nie dające się zaprzeczyć pokrewieństwo:

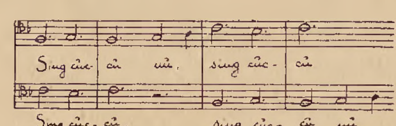


Pokrewieństwo to dotyczy fraz „1" i „4" oraz „2", „3" i „5". A mianowicie: fraza „4" jest odbiciem frazy „1", dzięki zastosowaniu ruchu wstecznego [68]), pozostałe zaś frazy „2", „3" i „5" tworzą jakby stałą gradację w wyprowadzaniu tworu nowego z tworu poprzedniego przez użycie tych samych zwrotów melodycznych oraz zastosowania odwrócenia i transpozycji motywów.

---

[67]) Co się zaś tyczy sposobu wyprowadzenia głosów z podanej melodji, to w tym wypadku jesteśmy w tem szczęśliwem położeniu, iż w rękopisie posiadamy tego rodzaju adnotację: „Hanc rotam cantare possunt quatuor voces. A paucioribus autem quam a tribus vel saltem duobus non debet dici praeter eos qui dicunt pedem. Canitur autem sic: Tacentibus ceteris, unus inchoat cum his qui tenent pedem; et cum venerit ad primam notam post crucem inchoat alius, et sic de ceteris. Singuli vero repausent ad pausationes scriptas et alibi, spatio unius longae notae".

Pedes należy wykonać w następujący sposób:



Hoc repetit unus quociens opus est, faciens pausationem in fine.

Hoc dicit alius, pausas in medio et non in fine, sed immediate repetens principium.

(Wooldridge: op. cit. str. 327).

[68]) Stosowanie wstecznego ruchu nie jest w tym czasie czemś historycznie nieuzasadnionem, ponieważ już o wiele wcześniejsze utwory wykazują zastosowanie tego środka

Z powyższej naszej analizy wynika, że kanon angielski należy również do typu sumacyjnego kompleksu imitacyjnego, w którym jednak izomorfizm już zanikł, a poszczególne frazy składające się na melodję kanonu są tylko pomiędzy sobą spokrewnione.

Dotychczas omówiliśmy stronę melodyczną kanonów XIII wieku, przyczem stwierdziliśmy, że pod tym względem przedstawiają one jedną ciągłą linję rozwojową. Jednak żeby dobitniej jeszcze umiejscowić te utwory, wydaje nam się koniecznem zająć się również ich stroną dźwiękową—a to tem bardziej, że tylko forma kanonu angielskiego jest w rękopisie dokładnie oznaczona oraz jest podany sposób wyprowadzenia poszczególnych jego głosów, a natomiast dwa inne, omówione kanony, tego rodzaju adnotacyj nie posiadają. W tym wypadku chodzi nam przedewszystkiem o wykazanie, czy strona dźwiękowa powyższych utworów odpowiada ówczesnym zapatrywaniom teoretycznym. Biorąc pod uwagę harmoniczne stosunki interwałowe, jakie widzimy w kanonach XIII wieku, spostrzegamy, iż i one wykazują stałą linję rozwojową, która biegnie równolegle z rozwojem teorji w tym czasie. Utwory te odpowiadają temu okresowi teorji, który przedstawia stadjum rozwojowe od czasu uznania konsonansowości tercji do czasu uznania konsonansowości seksty. Stąd więc dwa pierwsze kanony „He! Dieus chele m'a trai" i „Que ferai biau sire Dieus" przedstawiają się jako typ bezwzględnie wcześniejszy i to w takim porządku genetycznym, jaki właśnie wyznaczyliśmy w toku niniejszej pracy. Kanon „He! Dieus chele m'a trai" wprowadza tylko unisony, kwinty i tercje, natomiast kanon „Que ferai biau sire Dieus" stosuje obok powyższych interwałów jeszcze kwartę czystą i sekstę małą (takt 13 i 19), z czego ten ostatni interwał występując na słabej części taktu jest traktowany jako dyssonans. Tego rodzaju użycie oraz traktowanie interwałów odpowiada nauce Jana z Garlandji i Anonyma IV (ok. 1260). Pierwszy [69]) dzieli konso-

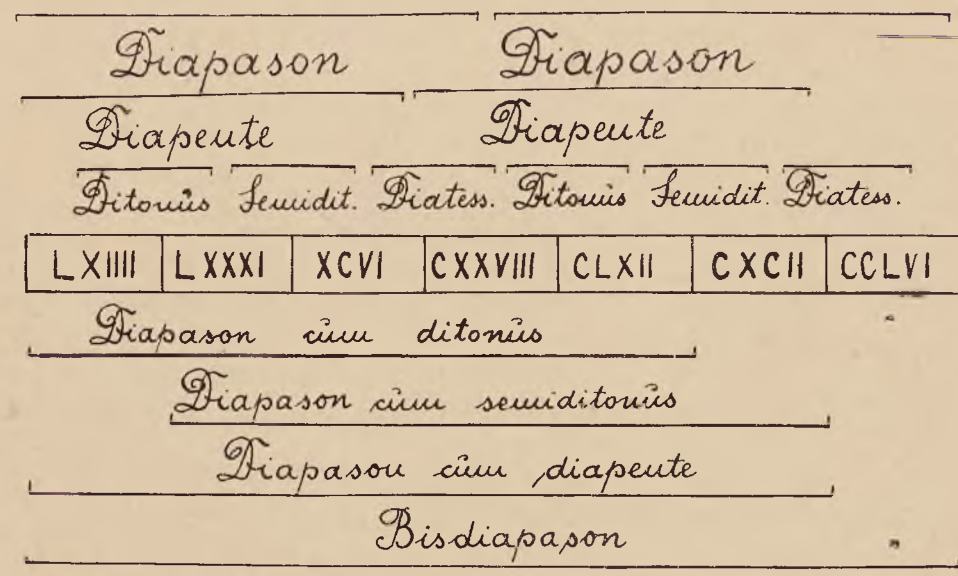
---

technicznego, dowodem czego jest kompozycja „Nus mi do" z *rkp. F fol. 150*, gdzie melodja „Dominus" użyta jako tenor jest odczytana w ruchu wstecznym (Ludwig, Repertorium I. str. 80).

[69]) „Concordantiarum triplex est modus, quia quedam sunt perfecte, quedam imperfecte, quedam vero medie. Perfecta dicitur, quando due voces junguntur in eodem tempore, ita quod una, secundum auditum non percipitur ab alia propter concordantiam et dicitur equisonantiam, ut in unisono et diapason. Imperfecte autem dicuntur, quando due voces junguntur ita, quod una ex toto percipitur ab alia secundum auditum et concordantiam. Et sunt due species, scilicet ditonus et semiditonus. Medie autem dicuntur, quando due voces junguntur in eodem tempore, que neque dicuntur perfecte, neque imperfecte, sed partim conveniunt cum perfectis et partim cum imperfectis. Et sunt due species, scilicet diapente et diatessaron. Discordantiarum quedam dicuntur perfecte, quedam imperfecte, quedam vero medie. Perfecte dicuntur, quando due voces non junguntur aliquo

nansy i dyssonansy na trzy grupy: doskonałe, pośrednie i niedoskonałe, przyczem do konsonansów doskonałych zalicza unison i oktawę, do pośrednich kwintę i kwartę, do niedoskonałych wielką i małą tercję. Doskonałemi dyssonansami są: kwarta zwiększona, sekunda mała i septyma wielka, pośredniemi: mała seksta i wielka sekunda, zaś niedoskoskonałemi: wielka seksta i mała septyma.

Z pomiędzy powyżej wyliczonych interwałów, zdaniem Jana z Garlandji, mogą być używane wszystkie konsonansy oraz dysonanse niedoskonałe, natomiast wykluczone jest użycie dyssonansów doskonałych. O traktowaniu zaś dyssonansów pośrednich teoretyk ten nie wspomina. Uzupełnieniem tej nauki są relacje Anonyma IV. On to poświęca szczególną uwagę sekstom i to zarówno, wielkim jak i małym, stwierdzając możliwość użycia tych interwałów przed konsonansami, specjalnie przed oktawą. Godnem również uwagi jest twierdzenie Anonyma IV, że wszystkie „puncta imparia” (silne części taktu) powinny stosować. konsonansy, zaś „puncta paria“ mogą być traktowane dowolnie, t. zn.



modo secundum compassionem vocum, ita quod, secundum auditum una non possit compati cum alia. Et iste sunt tres species, scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum diapente. Imperfecte dicuntur, quando due voces junguntur ita, quod secundum auditum vel possunt aliquo modo compati, tamen non concordant. Et sunt due species, scilicet tonus cum diapente et semiditonus cum diapente; et iste due species non concordant Medie dicuntur, quando due voces junguntur ita, quod partim conveniunt cum perfectis. partim cum imperfectis. Et iste sunt due species, scilicet tonus et semitonium cum diapente“. *(Couss.* I. str. 104 — 105).

wprowadzać konsonansy lub nie [70]). Również i zastosowanie trójdźwięku w kanonie „He! Dieus chele m'a trai“ ma swe uzasadnienie w współczesnej teorji, gdyż Walter Odington, na podstawie swych matematycznych dociekań dochodzi do jego konstrukcji:

„Compatientur ergo se simul, si eidem voci gravi compararentur ditonus vel semiditonus, diapente, diapason, diapason cum ditono vel semiditono, diapason cum diapente, bisdiapason ut in his numeris patet sub hac formula: [71]) (por. tabelę na poprzedniej stronie).

Jak z powyższego przedstawienia wynika, Odington zupełnie dobrze zdawał sobie sprawę z budowy trójdźwięku, co więcej, znał już oktawowe podwojenia poszczególnych jego tonów! [72])

Kanon angielski, którego struktura interwałowa wykazuje ślady techniki fauxbourdonowej, co też podkreśla *Riemann* [73]), operuje już często sekstami jako konsonansami, wobec czego, odpowiada nauce Anonyma XIII, albowiem teoretyk ten uznaje już konsonansowość tych interwałów [74]). Również znajdujące się tam na słabych częściach taktu interwały

---

[70]) „Exemplum in discantu sic, cujus tenor *a, g, f* bis vel ter vel pluries et discantus duplum *c d e f* cum discessu pluries dictum, etc. Et sic patet, quod vilis discordantia sive tediosa, que sexta est et refutabilis ab omnibus in majori parte et ipsa est penultima ante perfectam concordantiam que est diapason, optima concordantia fit sub tali ordinatione et positione punctorum sive sonorum, velut predictum est. Et sic de allis discordantiis intellige, prout in postpositis plenius patebit; sic etiam penultimis finalibus intellige. Iterato sunt quidam, qui multiplicant multiplices discordantias ante unam perfectam concordatiam, sicut ante diapason, et nimis inde gaudent et rident; et videtur esse mirabile magnum inter ipsos quod hoc potest fieri, sicut: *d f c b c b c* in superiori, in inferiori sic: *D D E F E D C.* Et sic per has percipietis omnes alias consimiles propositas discordantias sufficienter cum quibusdam aliis postpositio etc.

Regule triplicium tales sunt: si fuerit in primo modo, omnia puncta imparia debent concordari cum omnibus imparibus dupli, ita, quod primus primo, tertius tertio, quintus quinto, et sic de singulis. Sic etiam dicimus, quod omnia puncta imparia debent concordari cum omnibus imparibus tenoris, primus primo, tertius tertio, quintus quinto, et sic de singulis, etc. Tunc sic colligimus: duplum concordat cum primo omni imparitate sua, triplum simili modo cum primo, et triplum cum duplo semper cum omni imparitate sua; ergo quilibet cum quolibet et quibus cum aliis duobus, quare omnes tres ad invicem concordabunt et concordabuntur. Omnia paria puncta in tripli indifferenter ponuntur et hoc, in concordantia vel extra“. *(Couss.* I. str. 359).

[71]) *Couss.* I. str. 202.

[72]) W związku z niniejszemi rozważaniami zaznaczamy, iż w praktyce muzycznej trójdźwięki pojawiają się już dość wcześnie, a mianowicie w triplum „Quindenis gradibus“ z *rkp. F fol. 28* (Schmidt: op. cit. str. 51).

[73]) Geschichte der Musiktheorie, str. 151.

[74]) „Encore est à savoir que de ces XIII espèces devant dites sont fais XIII acors, III parfais et IIII imparfais et VI dissonans. Les III parfais sont: unisson, quinte et double. Les IIII imparfais sont II tierces et II sixtes. Les VI dissonans sont II secondes II quartes et II septimes“ *(Couss.* III. str. 496).

sekundy wielkiej i septymy małej, zupełnie nie stoją w sprzeczności z ówczesną teorją, ponieważ interwały te, jako dyssonanse niedoskonałe (według Frankona z Kolonji (ok. 1260) mogły być właśnie w ten sposób używane [75]).

Podczas gdy wielkie zdobycze twórcze Perotina, owe słynne „tripla“, „quadrupla“ i „conducty“ wykazują, iż poszczególne głosy były tu w czasie procesu twórczego równocześnie koncypowane [76]), to jednak prostsze pod względem technicznym jego *„clausule“*, które dały początek rozwojowi motetu, wskazują na sukcesywne dokomponowywanie poszczególnych głosów. I właśnie ta cecha, którą następnie w bardzo wielu wypadkach dziedziczy wczesny *motet*, była jednym z czynników zupełnie niesprzyjających dla rozwoju kontrapunktu imitacyjnego w tej formie. Dopiero z biegiem czasu, gdy w motecie zaczyna zwolna znikać styl conductowy, a w poszczególnych głosach pomimo różności tekstów słownych, pojawia się treściowa spoistość i odpowiedniość, zauważamy, że i pod względem motywicznym następuje tu pewne wyrównanie, które w pewnych miejscach utworu stwarza rodzaj korespondencji motywicznej. Jednak we wcześniejszych motetach, gdzie rytmika modalna odgrywała jeszcze bardzo wielką rolę w konstrukcji melodycznej głosów, niekiedy owa korespondencja jest tylko pozorną, albowiem identyczny w głosach „modus“ powodował podobne lub też bardzo podobne zwroty melodyczne. A jednak każdy głos prowadził tu z osobna swój własny żywot, dyktowany równomiernem pulsowaniem identycznego „modus“, nie troszcząc się zupełnie o inny skoordynowany z nim głos. Lecz już w drugiej ćwierci XIII wieku zaczyna upadać rytmika modalna [77]), co uwidacznia się w rozkładaniu poszczególnych części „modus“ na mniejsze wartości, zwolna pojawia się notacja mensuralna, która pozwala nam na konstatowanie już świadomie wprowadzonej korespondencji motywicznej, stojącej niewątpliwie w związku z wspomnianą wyżej treściową spoistością tekstów słownych poszczególnych głosów.

Zwróciliśmy uwagę na ową korespondencję, ponieważ w motecie staje się ona jedną z podstaw, na której będą rozwijać się imitacje, albowiem kompozytorowie motetów nie skorzystali ze wspomnianych wytworów techniki imitacyjnej Perotina, lecz sami dopiero, niejednokrotnie na podłożu korespondencji motywicznej, dochodzili do odkrywania tego tak

---

[75]) „Item sciendum est, quod omnis imperfecta discordantia immediate ante concordantiam bene concordat“ *(Franco de Colonia, Couss.* I. str. 130).

[76]) Do takiego samego wniosku dochodzi również Handschin w rozprawie „Was brachte die Notre-Dame-Schule Neues“? (Zeitschrift für Musikwissenschaft, VI, 10, 11, str. 553).

[77]) H. Besseler: op. cit. str. 150.

ważnego środka technicznego. Z tego też punktu widzenia należy osądzać w bardzo wielu wypadkach imitacje, jakie spotykamy w motecie XIII w. Zazwyczaj są to imitacje krótkich rozmiarów, posiadające tego rodzaju konstrukcję, gdzie przed propostą i rispostą nie zawsze są wprowadzone pauzy, wskutek czego wyrazistość ich jest bardzo słaba. Spotykamy tu również imitacyjne zwroty kadencyjne [78]), imitacje, gdzie w risposcie pierwsza nuta ulega zmianie [79]) oraz imitacje rytmiczne zupełnie dokładnie zaznaczone w piśmie mensuralnem [80]); a wszystko to są cechy, które będą miały jeszcze siłę żywotną w następnym wieku.

A jednak źródło powstania *nie* wszystkich imitacyj stosowanych w motecie XIII wieku tkwi w *korespondencji motywicznej*. Jak wiadomo z historji motetu, wielki wpływ na rozwój tej formy miała także *jednogłosowa muzyka świecka* [81]), ponieważ dużo refrenów z jednogłosowych pieśni znalazło tu swe zastosowanie. Początkowo były one wprowadzane w jednym i tym samym głosie, lecz już wkrótce identyczne refreny zaczynają pojawiać się razem ze swym tekstem słownym zarówno w „motetus" jak i „triplum" [82]). I to właśnie doprowadziło do powstania imitacji, gdzie razem z powtórzeniem tej samej frazy jest powtarzany ten sam tekst słowny, ponieważ takie imitacje powstają dzięki zazębieniu się dwóch identycznych refrenów [83]). Jest to wielka zdobycz na gruncie imitacji lokalno - technicznej, albowiem dotychczas tylko w kanonach zwracano uwagę na identyczność tekstu słownego w głosach. Jednak trzeba pamiętać, iż ta identyczność tekstów nie była wynikiem budzącej się już wówczas świadomości, że w risposcie musi być powtórzony tekst słowny proposty, lecz wyrosła na gruncie *praktyki refrenowej* [84]).

Dla ujęcia całokształtu stanu techniki imitacyjnej w XIII wieku, poświęcimy jeszcze kilka uwag stosunkom interwałowym, ilości głosów, traktowaniu risposty, rozmiarom imitacji oraz stosunkom tonalnym.

Stosunek interwałowy w imitacjach XIII wieku jest bardzo zróżnicowany, bardziej nawet niż w wiekach późniejszych, np. XV. Najliczniej w tym czasie reprezentowana jest imitacja w unisonie. Z kolei pod

---

[78]) „He, Dieus" z *rkp. Ba* (P. Aubry: Cent motets du XIII-e siecle, II, str. 137).

[79]) „Par un matinet l'autrier" z *rkp. Ba* (op. cit. str. 121).

[80]) „Salve virgo virginum" z *rkp. Ba fol. 18-r* (P. Aubry: Cent motets I).

[81]) F. Ludwig: Musik des Mittelalters, w „Handb." *Adlera* str. 239 i nast.

[82]) „Ut celesti" z *rkp. Ba* (P. Aubry: Cent motets II, str. 44 i nast.).

[83]) „En non diu" z *rkp. Mo* (J. Wolf: op. at. str. 240).
„Riens ne puet" z *rkp. Mo* (J. Müller-Blattau: op. cit. str. 154).
„S'on me regarde" z *rkp. Mo* (H. Riemann: Musikgeschichte in Beispielen, str. 2).

[84]) Tem tłómaczy się również fakt, dlaczego jeszcze w XIV wieku sprawa traktowania tekstu słownego przy imitacjach lokalno-technicznych nie jest uregulowana.

względem ilościowym da się ułożyć następujący szereg [85]): imitacja w sekundzie, kwincie, kwarcie i tercji. Ciekawym jest fakt, iż nie spotkaliśmy ani jednego wypadku imitacji w oktawie. Nie jest to jednak jeszcze dowodem, by imitacje w tym interwale wogóle nie miały zastosowania. Możliwem jest, że były one w użyciu, jednak w każdym razie bardzo rzadko, ponieważ identyczny rejestr głosów wyższych, w których zazwyczaj zachodzą imitacje, nie pozwalał na stosowanie imitacyj w większych interwałach.

Pod względem ilości głosów biorących udział w imitacji, widzimy w tym czasie jedną stałą normę. Z reguły, pomimo że zachodzą utwory trzy- i czterogłosowe, w imitacji biorą udział tylko dwa głosy; a więc ogólnie przyjętą jest imitacja dwugłosowa. Pomimo tego jesteśmy w stanie wskazać, że i imitacje trzy-, a nawet i czterogłosowe nie były obce tej opoce. Są one jednak tak nieliczne, iż musimy je uważać za wyjątki. Przy analizie utworów XIII wieku zauważyliśmy kilka wypadków imitacji trzygłosowej w „quadruplum“ Perotina „Viderunt“ gdzie wprowadzona jest imitacja w ten sposób, iż w „duplum“ i „triplum“ jest zastosowany ruch prosty, zaś „quadruplum“ wprowadza rispostę w odwróceniu. Drugi wypadek imitacji trzygłosowej spotykamy również u Perotina, a mianowicie w conductus „Salvatoris hodie“ [86]), gdzie następstwo jest odwrotne: propostę wprowadza „triplum“, po czem wstępują „duplum“ i głos najniższy. Trzeci i czwarty wypadek tego rodzaju imitacji tworzą rondellus „De supernis sedibus“ oraz rondo „He! Dieus chéle m'a trai“. Imitację zaś czterogłosową widzimy w kanonie „Sumer is icumen in“.

Swobodne lub ścisłe traktowanie interwałów w rispśocie, zależy przedewszystkiem od stosunku interwałowego, jaki zachodzi pomiędzy propostą a rispostą. Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że imitacje w unisonie będą zawsze ścisłe. Mogą tu zachodzić jedynie tylko tego rodzaju wykroczenia, które są spowodowane przez zmianę jakiegokolwiek interwału w risposcie, celem ominięcia jawnych błędów. Najczęściej zdarza się to na początku imitowanej frazy, gdzie pierwszy interwał jest zmieniony pod względem wielkości. Przy imitacjach w innych interwałach, pomimo zachowania w risposcie identycznej linji melodycznej, następstwo półtonów jest zawsze swobodnie traktowane, i to zarówno w imi-

---

[85]) Nie podajemy obliczeń procentowych, ponieważ ilość wydanych utworów w porównaniu z zachowanemi w rękopisach jest jeszcze dość mała, wskutek czego stosunki procentowe, obliczone na podstawie dotychczasowych publikacyj, z chwilą zużytkowania większej ilości utworów mogą uledz zmianie.

[86]) H. E. Wooldridge: op. cit. str. 299.

tacjach w sekundzie i tercji, jak również w kwincie i kwarcie [87]). Z powyższego więc wynika, że przy imitacjach w kwincie i kwarcie nie zwracano jeszcze zupełnie uwagi na odpowiedniość heksachordów, lecz brano pod uwagę tylko sam bezjakościowy rysunek interwałowy frazy imitowanej. Do imitacyj swobodnych w pełnem znaczeniu tego słowa należą imitacje rytmiczne. Imitacje te możemy podzielić na dwa gatunki: pierwszy gatunek tworzą takie imitacje, w których w risposcie zachowany jest tylko sam kierunek melodyczny proposty, a poszczególne interwały są zmieniane, n. p. sekunda na tercję, kwinta na kwartę i t. p., drugi zaś gdzie w risposcie zachowany jest tylko sam rytm proposty. Imitacje rytmiczne nie odgrywają w XIII wieku wybitniejszej roli; są one nawet dość słabo reprezentowane i dopiero w następnym wieku przychodzą do znaczenia.

Rozmiary imitacji są zależne przedewszystkiem od rozciągłości fraz użytych do imitacji oraz od powyżej omówionych typów imitacyjnych. Rozciągłość poszczególnych fraz nie jest zbyt wielka. Najliczniej reprezentowane są frazy 3-taktowe, następnie idą frazy 4-taktowe, w końcu 2- i 5-taktowe. Zrozumiałą jest rzeczą, że rozmiary imitacji w obrębie typu, w którym chodzi tylko o pojedyncze powtórzenie frazy jednego głosu, są o wiele mniejsze, niż w kompleksach imitacyjnych. I tak w typie pierwszym, rozciągłość imitacji (t. zn. wzajemna rozpiętość proposty i risposty) wynosi zazwyczaj 5—6 taktów [88]), natomiast rozmiary kompleksu imitacyjnego są bezwzględnie większe. Przy izomorficznych grupach rozpiętość sięga od 8 — 10 taktów [89]), zaś przy sumacyjnych kompleksach dochodzi nawet do 17 taktów. Imitacje o większych rozmiarach tworzą: rondo „Que ferai biau sire Dieus?" oraz angielski kanon („Sumer").

Co się tyczy stosunku tonalnego w imitacjach XIII wieku, to zauważamy, że zarówno proposta, jak i risposta mogą występować na różnych stopniach gamy. Szczególnie dotyczy to imitacyj w innych interwałach, niż unison.

Dotychczas przedstawiliśmy rozwój imitacji w XIII wieku, przyczem stwierdziliśmy, że wiek ten jest okresem, gdzie możemy śledzić rozwój tej techniki od jej pierwszych przejawów, aż do powstania form imitacyjnych. Ponadto wskazaliśmy na wymianę głosów, która w tym czasie

---

[87]) Wyjątek pod tym względem stanowi imitacja w kwincie w conductus Perotina „Salvatoris hodie", gdzie w risposcie zachowane jest ściśle następstwo interwałów proposty.

[88]) Jedynie w triplum „Terribilis est" rozciągłość imitacji wynosi 10 taktów.

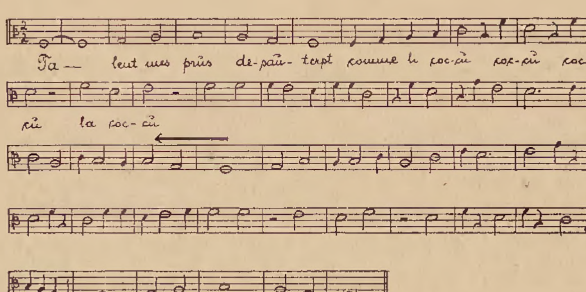
[89]) Wyjątek pod tym względem stanowi rondo „Helas" (*Pic*) (Gennrich: op. cit. str. 262).

również przechodzi swoje fazy rozwojowe. A jednak okres jednego wieku wystarczył, by prędko wyczerpały się dalsze możliwości rozwoju tej techniki, albowiem oparta na matematycznem założeniu t. j. permutacji, mało posiadała cech żywotnych. Imitacja natomiast już w swych początkach zawiera symptomaty, które silnie zaważyły na kierunku jej dalszego rozwoju. I tu właśnie okazuje się, jak zbawienną była izomorficzna grupa genjalnego *Perotina*, prowadząca w prostej linji do powstania kanonu, który już w XIII wieku wykazuje pewną linję rozwojową, sięgającą od izomorficznych konstrukcyj do sumacyjnego kompleksu imitacyjnego, w którym izomorfizm już zanika, a gdzie jedynie frazy składające się na melodję kanonu są pomiędzy sobą spokrewnione.

II.

WIEK XIV

Już przy rozpatrywaniu kanonu „Sumer is icumen in" mogliśmy zauważyć, iż wskutek wprowadzenia kunsztownych środków przy konstrukcji melodji kanonu, pokrewieństwo pomiędzy frazami na pierwszy rzut oka nie uwydatnia się bardzo. A jednak szczegółowa analiza wykazała, że właśnie ta kunsztowna faktura była środkiem służącym do wyprowadzenia nowego tworu melodycznego z tworu poprzedniego. Również i w pierwszych *kanonach* XIV wieku spotykamy jeszcze tą samą cechę. A mianowicie melodja francuskiej *„cacce"*: „Talent mes prus" [90]) (pocz. 14 w.) z *rkp. Pr. XI E 9* przedstawia budowę dwuczęściową, z czego część druga powstaje przez odczytanie części pierwszej w ruchu wstecznym:
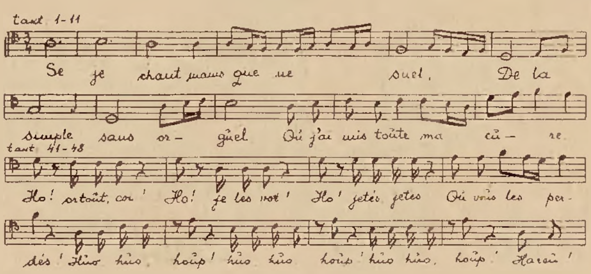


Gdy natomiast weźmiemy pod uwagę melodję tego kanonu jako całość, to zauważymy, iż występuje tu już zwolna odwracanie się od symetrycznej budowy (pomimo zastosowania ruchu wstecznego), a pod względem

---

[90]) F. Kammerer: Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9, str. 137.

motywicznym melodja ta operuje już często krótkiemi motywami, co jest podyktowane celem czysto programowym, albowiem właśnie te krótkie motywy oparte na słowie *„coccu"*, mają naśladować śpiew kukułki.

Podczas gdy cacce „Talent mes prus" posiada jeszcze pewne cechy wspólne z kanonami XIII wieku i w ten sposób tworzy stadjum przejściowe pomiędzy kanonami XIII a XIV wieku, to kanon „Se je chant mais" [91]) z *rkp. Iv* jest już zupełnie innym tworem. Melodja tego utworu jest już wybitnie asymetryczna, a jedynie ogólna jej dyspozycja formalna wykazuje trzyczęściowość, z czego w częściach skrajnych wybija się na pierwsze miejsce pierwiastek meliczny, zaś część środkowa o silnie podkreślonym czynniku programowym (są tu bowiem wprowadzone efekty nawoływania) jest traktowana recytatywnie. Dla przykładu przytoczymy po kilka taktów z części pierwszej i środkowej:



Na podstawie nowszych badań [92]), *„cacces"* są formami czysto *francuskiemi,* a nie, jak do niedawna przypuszczano, wytworem *włoskim.* Według zdania Mariusa *Schneidera* [93]), utwory te są zawsze dwugłosowemi kanonami w unisonie, przyczem różnica pomiędzy francuskiemi *„cacces"* a włoskiemi *„caccie"* polega na tem, iż we włoskich cacciach występuje jeszcze jako towarzyszenie głos trzeci, podczas gdy francuskie „cacces" są tylko dwugłosowe bez towarzyszenia. My jednak od siebie możemy jeszcze dodać, iż jak w muzyce włoskiej, tak i w muzyce francuskiej, spotykamy dowody, że istniały francuskie [94]) utwory tego rodzaju, które posiadały trzeci głos towarzyszący oraz włoskie [95])

---

[91]) H. Besseler: Studien zur Musik des Mittelalters, w Archiv f. Musikwissenschaft VII, str. 251.

[92]) H. Besseler: op. cit., str. 193 i nast.

[93]) M. Schneider: Die Ars Nova des XIV. J. in Frankreich und Italien, str. 53.

[94]) Francuskim kanonem z towarzyszeniem jest „Amour par qui" z *rkp. Par. Bibl. Nat. fonds ital. 568,* wydany przez Wolfa w Geschichte des Mensuralnotation III, str. 75.

[95]) Włoską caccią bez towarzyszenia jest „Calvacando" Magistra Petrusa z *rkp. Flor. Panciat. 26,* wydana przez J. Wolfa w Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft III, str. 639.

bez towarzyszenia. Kanony, jako samodzielne formy, występują w muzyce francuskiej szczególnie w pierwszej połowie XIV wieku. Później zostają one wyparte przez utwory w stylu balladowym i dopiero w pierwszych dziesięcioleciach XV wieku widzimy znów ich większą produkcję.

Zanim przystąpimy do omówienia techniki imitacyjnej w poszczególnych formach *muzyki francuskiej* XIV wieku, poświęcimy jeszcze kilka uwag stronie konstruktywnej imitacji lokalno-technicznej. Podczas gdy w pierwszej połowie XIII wieku doszła do szczególnego znaczenia izomorficzna grupa imitacyjna, która następnie na gruncie rozwoju formy kanonu przeszła swą dalszą ewolucję i w końcu zanikła, to w drugiej połowie XIII wieku rozwój imitacji, dokonywujący się tylko na podłożu muzyki mensuralnej, doprowadza zwolna do powstania imitacyj rytmicznych. Jednak w XIII wieku produkcja tych imitacyj jest jeszcze dość nikła i dopiero muzyka francuska XIV wieku wprowadza w tym kierunku radykalną zmianę. Dla tego też przy rozpatrywaniu imitacyj lokalno-technicznych tego okresu, wskazanem jest przeprowadzenie takiego podziału, w którym ten czynnik byłby specjalnie podkreślony, a więc na *imitacje*: *rytmiczne*, gdzie przy naśladowaniu zwrócona jest uwaga na identyczność rytmiki w imitujących się głosach, i *melodyczne*, gdzie w rispoście zachowany jest tok melodyczny proposty (t. zn. dokładny rysunek interwałowy i rytmiczny). Chcąc podać dokładny stosunek ilościowy imitacyj rytmicznych i melodycznych w muzyce francuskiej XIV wieku, musimy przedewszystkiem to mieć na uwadze, iż w ustalaniu imitacyj rytmicznych mamy pewne trudności z powodu bardzo silnie w tych czasach rozwiniętej korespondencji motywicznej pomiędzy głosami. Dlatego przy ustalaniu tego rodzaju imitacyj, wskaźnikiem będzie dla nas samodzielność imitujących się fraz. Gdy więc weźmiemy ten czynnik pod uwagę, to stosunek ilościowy imitacyj rytmicznych i melodycznych będzie następujący: dla imitacyj rytmicznych przypadnie ok. 45%, dla melodycznych ok. 55%.

Gdy natomiast przy obliczaniu chcielibyśmy uwzględnić wogóle wszystkie przenoszenia jednakowych pod względem rytmicznym fraz z jednych głosów do drugich, co właściwie jest raczej dążeniem do wprowadzenia imitacji, wtedy wzajemne ustosunkowanie się obydwóch rodzajów imitacji zmieniłoby się, ponieważ dla imitacyj rytmicznych przypadłoby ok. 70%.

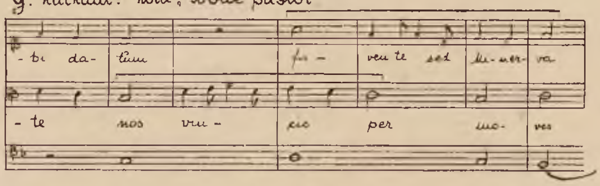
W stosunku interwałowym przy imitacjach melodycznych widzimy w muzyce francuskiej XIV wieku bardzo silne zróżnicowanie, tak iż konstatujemy użycie prawie wszystkich interwałów w obrębie oktawy, z czego najsilniej reprezentowaną jest imitacja w unisonie. Występują tu zatem imitacje ścisłe i swobodne. Do imitacyj ścisłych należą tu

tylko imitacje w unisonie, ponieważ imitacje w innych interwałach są w tym czasie w muzyce francuskiej *zawsze* imitacjami swobodnemi.

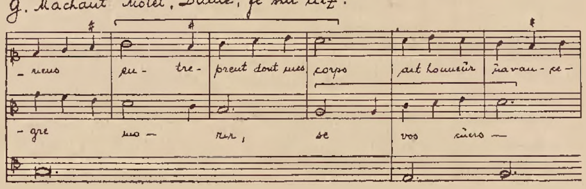
Przy omawianiu rozmiarów imitacji musimy zwrócić uwagę na stronę meliczną i rytmiczną imitujących się fraz, a to z tego powodu, iż czysto melodycznych imitacyj spotykamy tu dość mało, natomiast duży procent tworzą imitacje kombinowane, t. zn. takie, gdzie tylko początkowe tony proposty są imitowane pod względem melodycznym, dalsze zaś tylko pod względem rytmicznym. Imitacje tego rodzaju są zazwyczaj większych rozmiarów, natomiast przy imitacjach w całości melodycznych lub rytmicznych rozpiętość imitujących się fraz waha się pomiędzy 3 — 6 taktami.

W związku z rozmiarami fraz stoi kwestja ich samodzielności. Zrozumiałą jest rzeczą, że o ile fraza jest większych rozmiarów, wtedy uwydatnia się więcej jej samodzielność. Jednak samodzielność fraz w o wiele większym stopniu zależy przedewszystkiem od tego, czy imitowane i imitujące frazy występują po pauzach lub po kadencji. I tu właśnie jest słaba strona imitacyj w muzyce francuskiej XIV wieku, ponieważ spotykamy dość mało imitacyj, gdzieby głosy biorące udział w imitacji występowały po pauzach. Natomiast poważną ilość tworzą tego rodzaju imitacje, gdzie tylko jedna z fraz, a więc tylko proposta lub risposta występuje po pauzie lub kadencji:

G. Machaut. Motet „Bone pastor" [96])
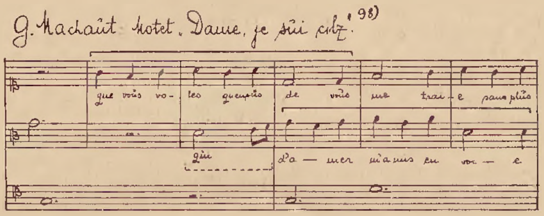


G. Machaut Motet „Dame, je sui cilz" [97])



[96]) Ludwig Fr.: Guillaume de Machaut, Musikalische Werke, w Publikationen Älterer Musik IV, 2, str. 65. Nie podajemy rękopisów, ponieważ posługujemy się zbiorowem wydaniem dzieł Machaut'a sporządzonem przez F. Ludwiga, gdzie dokładnie są podane wszystkie sygnatury rękopisów, które były podstawą wydania.

[97]) Tamże str. 41.

Zdarzają się wypadki, iż pomimo wystąpienia pauz przed propostą i rispostą, samodzielność ich jest zachwiana wskutek wystąpienia na początku risposty motywu, który nie wchodzi w skład proposty.



Rozmiary pauz przed rispostą nie są zbyt wielkie. Najczęściej są to pauzy jednotaktowe, rzadziej dwutaktowe.

Pod względem ilości głosów, użytych do imitacji, widzimy tu to samo zjawisko co w wieku XIII, a więc absolutną przewagę mają imitacje dwugłosowe. Imitacje zatem trzygłosowe (na które zwrócimy uwagę przy sposobności omówienia techniki imitacyjnej w poszczególnych formach) należą do wyjątków. Co się tyczy stosunku tonalnego przy imitacjach XIV wieku w muzyce francuskiej, to również i ta sprawa przedstawia się tak samo jak w poprzednim wieku.

Imitacje, jakie zachodzą w *motetach* Filipa de Vitry († 1361) nie są po większej części imitacjami w pełnem znaczeniu tego słowa, a można je jedynie uważać jako dążenia do wprowadzenia imitacji. Imitowane frazy nie są tu samodzielnemi frazami, lecz tylko integralnemi częściami większych odcinków melodycznych. Widzimy tu zużytkowanie pewnych stałych grup rytmicznych, które często są powtarzane w jednym i tym samym oraz w różnych głosach, co prowadzi do imitacyj rytmicznych, a stan ten jest wynikiem izorytmji, przenikającej często i głosy wyższe. W motecie „Vos quod admiramini" [99]) z *rkp. Iv* stosowana jest izomorficzna grupa, która straciła już dużo ze swego pierwotnego kształtu i raczej przypomina technikę *hoketową.*

O wiele większy krok naprzód pod względem usamodzielnienia fraz, biorących udział w imitacji, przedstawiają *motety* W. de Machaut'a († 1377 [100]). W porównaniu z motetami F. de Vitry, spotykamy tu już większą ilość takich imitacyj, gdzie głosy występują po pauzach lub kadencjach, lub gdzie przynajmniej jeden z głosów ma charakter więcej

---

[98]) Tamże.

[99]) H. Besseler: op. cit., str. 252.

[100]) Mylnem jest twierdzenie H. Leichtentritta w „Geschichte der Motette", str. 15, jakoby w motetach Machaut'a imitacje wogóle nie miały zastosowania.

samodzielny. Jest tu również o wiele więcej imitacyj melodycznych i to zarówno w ruchu prostym, jak również w odwróceniu.

Msza Machauta nie przedstawia dla rozwoju imitacji nic szczególnego, gdyż prawie wszystkie ustępy stosują tego rodzaju odniesienia identycznego lub prawie identycznego materjału pomiędzy głosami, co raczej zasługuje na miano korespondencji motywicznej. Jedynie w Credo, pomimo jego homofonicznej budowy, widzimy imitację trzygłosową [101]).

Jakkolwiek technika głosowa *ballad, rond i virelais* wykazuje naogół wielką dozę linearności, to jednak imitacje zachodzą tu bardzo rzadko. Przeważnie stosowane są imitacje rytmiczne; melodycznych zaś spotkaliśmy tylko cztery: jeden wypadek imitacji trzygłosowej w rondzie „Doulz viaire“ [102]), oraz dwa wypadki dwugłosowej w balladach „Se quauque amours“ [103]) w interwale sekundy i „Nes que on porroit“ [104]) w interwale tercji, czwarty zaś wypadek imitacji melodycznej tworzy ballada „Sauz cuer m'eu” [105]), która jest utrzymana w formie kanonu trzygłosowego w unisonie. Wspominamy o tym utworze w tem miejscu t. j. przy omawianiu imitacji lokalno-technicznej w poszczególnych formach muzyki francuskiej dlatego, że kanon ten posiada cechy wybitnie balladowe. Kompozytor łączy tu formę ballady z formą kanonu w ten sposób, iż utwór dzieli na dwie części, z których pierwsza jest *„rotą”*, tak, że zakończenie jest równocześnie nawiązaniem do początku, dzięki czemu tworzy się możliwość jej powtarzania, a całość wykazuje formę *//: A : // B.* O cechach balladowych świadczy i to, że pomimo imitacji kanonicznej w poszczególnych głosach zastosowany jest różny tekst słowny. Tego rodzaju traktowanie tekstu słownego przy imitacjach jest wogóle typowe dla muzyki francuskiej XIV wieku; z wyjątkiem „cacces”, tekst słowny nigdzie nie jest traktowany zgodnie z prawami wieków następnych.

Charakterystycznem zjawiskiem dla *muzyki włoskiej* XIV wieku jest wysunięcie na pierwsze miejsce imitacyj melodycznych, które tworzą bezwzględną większość (ok. 70%). Pod względem konstrukcyjnym widzimy tu pewien krok naprzód w porównaniu z imitacjami muzyki francuskiej, ponieważ spotykamy tu już często imitacje, w których proposta i risposta nacechowane są już większą samodzielnością. Również pojawia się czasem izomorficzna grupa, dowodem czego jest Credo Barto-

---

[101]) Ustęp ten wydał J. Wolf w Geschichte der Mensural-Notation III, str. 53 i nast. na podstawie *rkp. Par. Bibl. Nat. f. fr. 22546.*
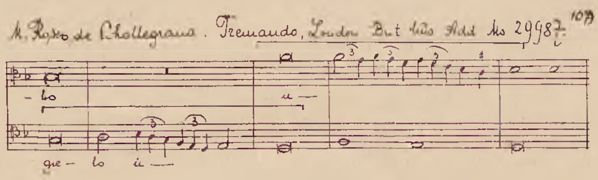
[102]) Publik. Älterer Musik I, str. 52.

[103]) op. cit., str. 22.

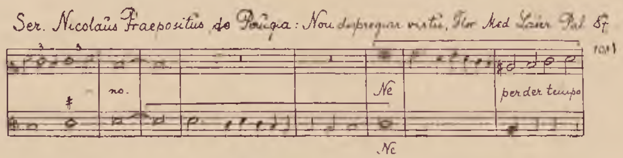
[104]) op. cit., str. 38.

[105]) op. cit., str. 16.

l i n a (ok. 1340—1375) [106]), w tym czasie wnosząca do muzyki włoskiej cechy archaiczne. Obok imitacyj, które są wynikiem powtarzania frazy jednego głosu w głosie drugim bez żaduych zmian i dodatków, spotykamy imitacje, gdzie w rispoście zachowany jest tylko sam kierunek melodyczny proposty, przyczem głos imitujący jest kolorowany:



Imitacje tego rodzaju występują dopiero przy końcu XIV wieku, a mają one dlatego znaczenie dla historji imitacji, ponieważ niejedno zagadnienie, dotyczące stanu tej techniki w szkole angielskiej, da się na podstawie nich wytłumaczyć. Niekiedy spotykamy także i takie konstrukcje, gdzie pierwszy ton proposty jest równocześnie tonem kadencyjnym poprzedniej frazy, i w ten sposób imitowana fraza, jakkolwiek ulega rozbiciu, spełnia tu rolę łącznika pomiędzy częściami utworu:



Godną uwagi w tym przykładzie jest zmiana wartości rytmicznych dwóch ostatnich imitowanych nut w rispoście, gdyż i ten szczegół jest dość często spotykany w imitacjach w pierwszej połowie XV wieku.

Pod względem rozmiarów imitowanych fraz, nie widzimy w muzyce włoskiej w porównaniu z muzyką francuską bardzo wielkich różnic. Podobnie jak tam, frazy są naogół dość krótkie; najczęściej bywają 3-taktowe. Spotykamy także i większe jak np. w madrygale J a k ó b a d e B o n o n i a (ok. 1340) „Aquil'altera" [109]) z *rkp. Flor. Bibl. Laur. Cim. 87* i w „Benedicamus" G h i r a r d e l l u s a (przed 1375) [110]) z *rkp. Par. Bibl. Nat. f. ital. 568*, gdzie w pierwszym wypadku imitowana fraza rozprzestrzenia się do 5, w drugim do 4 taktów. W związku z rozmia-

---

106) J. M ü l l e r - B l a t t a u: op. cit., str. 156.
107) J. W o l f: op. cit., str. 142.
108) op. cit., str. 129.
109) J. W o l f: Musikalische Schrifttafeln, zeszyt 2, tabl. 79.
110) J. W o l f: Geschichte der Mensural-Notation III, str. 116.

rami fraz pozostaje często wielkość stosowanych pauz przed rispostą, ponieważ dłuższym frazom odpowiadają dłuższe pauzy, i naodwrót: krótszym frazom krótsze pauzy. Najczęściej są to pauzy całotaktowe lub półtaktowe, rzadziej natomiast dwutaktowe lub większe [111]).

Kwestja stosunku interwałowego przedstawia się następująco: na pierwsze miejsce wysuwają się imitacje w interwale kwinty (kwarty). Drugie miejsce pod względem ilościowym zajmują imitacje w unisonie, dalsze zaś w innych interwałach. A ze względu na to, iż imitacje w kwincie są tak liczne, nasuwa się pytanie, czy możemy w tych wypadkach dopatrzeć się jakiegokolwiek ustalonego stosunku tonalnego pomiędzy propostą a rispostą, oraz czy jest tu zwrócona uwaga na ścisłą „odpowiedź“. Na powyższe dwa pytania, biorąc całokształt stosowanych imitacyj w kwincie, musimy dać negatywną odpowiedź, gdyż z jednej strony przy imitacjach tego rodzaju głosy występują na różnych stopniach gamy, z drugiej zaś strony ścisłość następstwa interwałów w rispoście uwzględniana jest bardzo rzadko, tak iż imitacje, w których zachodzi powyższy szczegół, musimy uznać za wyjątki.

Traktowanie tekstu słownego w imitacjach lokalno-technicznych jest naogół jeszcze dość dalekie od uregulowania, jednak w porównaniu z muzyką francuską widzimy tu pewien postęp, ponieważ spotykamy już pewną ilość imitacyj, gdzie tekst jest podłożony zgodnie z prawami wieków następnych. Zdarzają się również wypadki, gdzie widzimy tylko dążenie do „prawidłowego“ podpisania, a dzieje się to wtedy, gdy z pojawieniem się identycznych fraz, pojawia się wprawdzie także i identyczny tekst, jednak samo podpisanie odpowiednich zgłosek pod odpowiednie nuty jest „nieprawidłowe“ [112]). Czasem tekst jest zawarty tylko w jednym z głosów biorących udział w imitacji, a wtedy mamy prawdopodobnie do czynienia z imitacjami pomiędzy głosami wokalnemi a instrumentalnemi [113]).

Formą, w której imitacja staje się elementem formalno-konstruktywnym, jest w muzyce włoskiej XIV wieku *caccia*, która jak już wyżej zaznaczyliśmy, jest pochodzenia francuskiego. Około połowy XIV wieku zyskuje ona we Włoszech już dość wielką popularność, przedstawiając sceny z polowania oraz obrazy z życia towarzyskiego i przyrody [114]).

---

[111]) Wyjątek stanowi wspomniany madrygał „Aquil'altera“, gdzie przed rispostą zastosowana jest pauza sześciotaktowa.

[112]) M. Rosso de Chollegrana „Tremando“ (Wolf: op. cit., str. 142 i nast.)

[113]) Landino „Tu che l'opera altrui“ z *rkp. Flor. Med. Laur. Cim. 87* (Wolf, Florenz in der Musikgeschichte des XIV J. Sammelbande I. M. G. III, str. 641 i nast.).

[114]) F. Ludwig: Musik des Mittelalters bis zum Anfang des XV. J. w „Handbuch“ *Adlera*, str. 278.

Pod względem rozczłonkowania formalnego caccia rozpada się na dwa ustępy: pierwszy dłuższy, jest kanonem w unisonie, drugi zaś krótszym ritornelem, opatrzonym znakiem powtórzenia. Jako całość jest caccia prawie zawsze trzygłosowym utworem, z czego najniższy głos jest głosem towarzyszącym. Zaznaczamy jednak, że istnieją utwory tego rodzaju, posiadające wyjątkową konstrukcję, jak np. caccia Francesca Landina († 1397) „De dimmi" z *rkp. Flor. Bibl. Med. Laur. Pal. 87*[115]), która stosuje imitację w kwincie, lub Petrus'a (ok. 1375 — 1400) „Calvacando" (o czem już była mowa), będąca dwugłosowym kanonem bez towarzyszenia. Pod względem rozprzestrzenienia się imitacji, caccie możemy podzielić na dwa gatunki: 1) ustęp pierwszy i ritornel są kanonami, 2) tylko pierwszy ustęp jest kanonem, natomiast ritornel imitacji kanonicznej nie wprowadza. Imitacja w cacciach występuje zawsze od samego początku utworu. Odległość pomiędzy propostą a rispostą może być różna. Czasem jest krótka, np. 4 takty, jak to widzimy w „Uselleto" Jacobus'a de Bononia z *rkp. Flor. Med. Laur. Pal. 87*[116]) lub bardzo wielka, np. 15 taktów, jak w „Nell acqua" Vicentiusa de Arimino (ok. 1350—75)[117]). W cacciach, gdzie obie części są kanonami, prawie zawsze odległość proposty od risposty w części pierwszej jest większa, aniżeli w ritornelu. Jako przykłady możemy przytoczyć następujące caccie:

Imię kompozytora i nazwa utworu	Rkp.	Ilość pauz całotaktowych po których wchodzi risposta	
		W części I	W ritornelu
Ser. Ghirardellus de Florentia: „Tosto"[118])	Flor. Bibl. Medicea-Laurenziana Cim. 87 i Par. Bibl. Nationale fonds italien 568	10	6
Nicolaus Praepositus de Perugia: „Passando"[119])	Flor. Bibl. Medicea-Laur. Cim. 87	11	4
Petrus de Florentia: „Con bracchi"[120])	Flor. Bibl. Nazionale Centrale, Panciatichi 26	8	1

Obok tego szczegółu na uwagę zasługuje jeszcze i to, iż w ritornelu są zwykle wprowadzone mniejsze wartości, co wspólnie z szybkiem wy-

115) M. Schneider: op. cit., str. 53.

116) J. Wolf: Geschichte den Mensural-Notation III, str. 101.

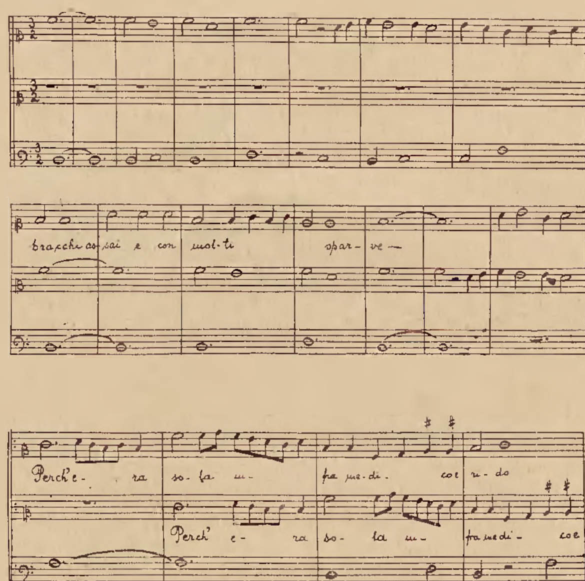
117) M. Schneider: op. cit. Większą jeszcze odległość, bo 21 taktów spotykamy w „Cacciando" Zachariasa (ok. 1420—1432) *(rkp. Flor. Med. Laur. Cim. 87)* S. I. M. G. III, str. 618.

118) S. I. M. G. III, str. 626.

119) J. Wolf: Sing—und Spielmusik aus älterer Zeit, str. 16.

120) J. Wolf: Geschichte de Mensural-Notation III, str. 135.

stąpieniem risposty ma na celu wywołanie wrażenia przyśpieszenia. Dla uplastycznienia powyższego twierdzenia przytoczymy po kilka taktów z obydwóch części caccii P e t r u s a d e F l o r e n t i a „Con bracchi“:
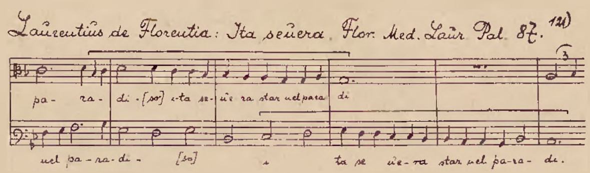


Imitacja w caccii trwa zawsze do samego końca poszczególnych jej części. Dlatego też wyjątkowe stanowisko pod tym względem zajmuje „Uselletto“ J a c o b u s a d e B o n o n i a, gdzie w pierwszym ustępie kompozytor nie przeprowadza imitacji do samego końca, lecz ostatnie 15 taktów traktuje swobodnie. Inną znowu nieregularność widzimy w „Calvacando“ P e t r u s ' a, polegającą na tem, iż przy końcu pierwszej części w rispoście są opuszczone dwa ogniwa melodji proposty, wskutek czego następuje dobitne zbliżenie imitujących się głosów. A więc występuje tu to samo zjawisko, jakie spotykamy w kanonicznych ritornelach, gdzie risposta wchodzi po krótkiej odległości pauzowej. Ponieważ jednak ritornel niniejszej caccii nie jest kanonem, przeto konstrukcja powyższego zakończenia pierwszej części jest w zupełności usprawiedliwioną.

Na zakończenie niniejszych rozważań nad techniką imitacyjną w muzyce włoskiej, poświęcimy jeszcze kilka uwag znaczeniu tej techniki w madrygałach oraz ustępach mszalnych.

W *madrygałach* wcześniejszych, gdzie mamy do czynienia z kolorowanym głosem górnym, do którego jako towarzyszenie dochodzi w większych wartościach rytmicznych głos dolny, nie możemy szukać

imitacji, ponieważ tego rodzaju ustosunkowanie głosów wyklucza stosowanie techniki imitacyjnej. Natomiast w madrygałach *późniejszych*, gdzie w poszczególnych głosach następuje już pewne rytmiczne wyrównanie, imitacje są już dość częstem zjawiskiem. Z reguły występują one w środku utworu. Wyjątek pod tym względem stanowi „Aquil'-altera" Jacobusa de Bononia, gdzie imitacja jest zastosowana na początku obydwóch części tego madrygału. Jest to wielka zdobycz na gruncie imitacji lokalno-technicznej, ponieważ tego rodzaju imitacje zaczynają przychodzić do znaczenia dopiero w pierwszej połowie XV wieku. Na uwagę zasługuje również fakt, iż czasem występują imitacje z pojawieniem się nowego wiersza. Ponadto spotykamy tu instrumentalne przejścia pomiędzy poszczególnymi odcinkami melodycznemi, które następnie są imitowane przez głosy wokalne. Widzimy tu również imitacje, które są stosowane w miejscach, gdzie głosy dążą do kadencji:
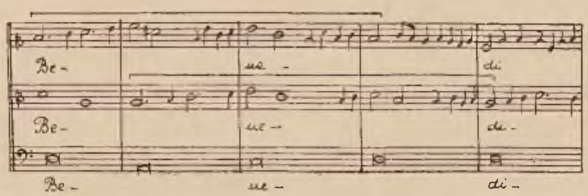


Powyższe dwa ostatnie szczegóły są ważne dla tego, że będą miały jeszcze zastosowanie w ustępach mszalnych z początku XV wieku. Unikatami w swoim rodzaju są kanoniczne madrygały Giovanniego, Piera i Jacopa [122]) któremi niestety nie możemy się zająć, ponieważ spoczywają jeszcze w niedostępnych dla nas rękopisach. Bardzo kunsztownym takim madrygałem jest Fr. Landina „Ma non s'audra" [123]), gdzie głosy górne tworzą unisonowy kanon w powiększeniu.

Z pomiędzy *utworów liturgicznych* pewne znaczenie posiada dla nas „Benedicamus" Ghirardellusa, gdzie spotykamy imitację na samym początku utworu. Konstrukcja powyższego miejsca polega na tem, iż wszystkie głosy zaczynają razem, przyczem w drugim takcie głos środkowy powtarza frazę głosu najwyższego w interwale kwarty, nie wprowadzając przed rispostą pauzy, lecz dwie nuty z nią związane:

Ten, narazie odosobniony wypadek imitacji, nie pozostaje bez znaczenia dla dalszego rozwoju tej techniki, stosowanej jako środek techniczny przy zaczynaniu utworów, czego najlepszym dowodem jest msza

---

[121]) J. Wolf: Geschichte der Mensural-Notation III, str. 119.
[122]) F. Ludwig: Die mehrstimmige Musik des XIV J., S. I. M. G. IV, str. 55.
[123]) H. Riemann: Handbuch der Musikgeschichte II, 1, str. 86.



Dufay-a († 1474) [124]) „Se la face ay pale“, w której ustępy Gloria, Credo i Sanctus zaczynają się w ten sam sposób.

Zapowiedzią nowego etapu rozwoju techniki imitacyjnej są *ustępy mszalne* Jana Ciconii (ok. 1400—1411). Należą tu Gloria i Credo [125]), które obfitują w bardzo liczne imitacje stosowane prawie zawsze na początkach odcinków tekstu słownego, tak iż *dążenie ku stylowi przeimitowanemu* jest tu aż nadto widoczne. Dla uplastycznienia powyższego twierdzenia zestawimy poszczególne odcinki tekstu w Gloria:

Odcinek tekstu [126])	Sposób wprowadzenia głosów
Et in terra	nieimitowany
Laudamus	imitowany
Adoramus	„
Gratias agimus	„
Domine Deus, Rex	„
Domine Fili	„
Domine Deus, Agnus . . .	„
Qui tollis	„
Suscipe deprecationem . .	„
Qui sedes	nieimitowany
Quoniam tu solus	imitowany
Cum sancto	nieimitowany
Amen	imitowany

Podobne ukształtowanie posiada również Credo. W obydwóch tych ustępach, frazy użyte do imitacji nacechowane są już wielką dozą samodzielności. Najczęściej stosowany jest kwintowy stosunek interwa-

[124]) Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, VII.

[125]) Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, XXXI.

[126]) W tym wypadku nie uwzględniam ogólnie przyjętej dyspozycji tekstu w Gloria (P. Wagner: Geschichte der Messe I, str. 18), gdyż kieruję się takiem rozczłonkowaniem tekstu, jakie powoduje technika imitacyjna powyższego utworu.

łowy. Ponadto nie brak też imitacyj trzygłosowych i rytmicznych. Te ostatnie wskazują na oddziaływanie muzyki francuskiej.

Z końca XIV wieku pochodzą z Katalonji [127]) *kanony*, noszące nazwę „*caça*", które w tym czasie posiadają już cechy wybitnie archaiczne. Wykazują one konstrukcję typową jeszcze dla kanonów XIII wieku, ponieważ są albo izomorficznemi tworami [128]), albo sumacyjnemi kompleksami imitacyjnemi [129]). Również nic szczególnego nie przedstawia niemiecki „kanon Marcina" z *rkp. Lamb.*, będący utworem trzygłosowym [130]).

W *teorji* XIV wieku nie mamy prawie żadnych uwag dotyczących imitacji. Terminy zaś „color" i „talea" uznawane przez dłuższy czas w muzykologicznej literaturze [131]) za nazwy na oznaczenie imitacji, okazały się na podstawie badań *Besselera* [132]) oznaczeniami dla izorytmji. O formach imitacyjnych posiadamy dotychczas tylko jedną wzmiankę w „Speculum musicae" [133]) Jana de Muris, ograniczającą się jedynie do podania samej nazwy „*fuga*", bez jakiegokolwiek wyjaśnienia tej formy.

Literatura przedmiotu. 1. Adler Guido: Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit, w „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft", r. II, Lipsk 1886.—2. Adler Guido: Handbuch der Musikgeschichte, 2 wyd. Berlin 1930. — 3. Aubry Pierre: Cent motets du XIII-e siècle, 3 tomy, Paryż 1908. — 4. Besseler Heinrich: Studien zur Musik des Mittelalters, w „Archiv für Musikwissenschaft", r. VII, Lipsk 1925/26 i r. VIII, 1926/27. — 5. Coussemaker Ed. de: Scriptorum de musica medii aevi nova series, 4 tomy, Paryż 1864 — 1876; wyd. anast. Graz 1908. — 6. Denkmäler den Tonkunst in Oesterreich, r. VII, Trienter Codices, Erste Auswahl (G. Adler i O. Koller), Wiedeń 1900; r. XXXI, Trienter Codices, Fünfte Auswahl (R. v. Ficker), Wiedeń 1924. — 7. Ficker Rudolf v.: Musik der Gotik, Wiedeń 1930. — 8. Gennrich Friedrich: Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV Jahrhunderts, I. Drezno 1921. — 9. Handschin Jacques: Was brachte die Notre-Dame-Schule Neues? w „Zeitschrift für Musikwissenschaft" r. VI, Lipsk 1924. — 10. Handschin Jacques: Angelomontana polyphonica. w „Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft",

---

[127]) F. Ludwig: w „Handbuch" Adlera, str. 292.

[128]) „Laudemus uirginem". O. Ursprung: Spanisch-Katalonische Liedkunst des XIV J. w Zeitschrift für Musikwissenschaft, IV 3, str. 153.

[129]) „O uirgo", op. cit., str. 151.

[130]) H. Riemann: op. cit., str. 94.

[131]) G. Adler: op. cit., str. 289. A. Orel: Einige Grundformen der Motettkomposition im XV J. w Studien zur Musikwissenschaft VII, str. 75.

[132]) H. Besseler: op. cit., str. 210.

[133]) Couss: Script. II, str. 395: „Et hic discantandi modus locum habet in discantibus ecclasiasticis vel organicis in omni sua parte mensuratis, in conductis, in motellis, in fugis, in cantilenis vel rondellis".

r. III, Berno szw. 1928. — 11. Hughes Anselm Dom: Worcester Medieval Harmony, Worcester 1928. — 12. Kammerer Friedrich: Die Musikstücke des Prager Codex XI E 9, Augsburg 1931. — 13. Klauwell Otto: Der Canon in seiner geschichtlichen Entwicklung, Lipsk 1876. — 14. Koller Oswald: Der Liedercodex von Montpellier, w „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft", r. IV, Lipsk 1888. — 15. Lach Robert: Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvolker, w „Handbuch der Musikgeschichte" G. Adlera. — 16. Leichtentritt Hugo: Geschichte der Motette, Lipsk, 1908. — 17. Leichtentritt Hugo: Musikalische Formenlehre, 3, wyd Lipsk 1927. — 18. Ludwig Friedrich: Mehrstimmige Musik des XIV, Jahrhunderts, w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", r. IV, Lipsk 1902/1903. — 19. Ludwig Fr.: Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. II. Die 50 Beispiele Coussemakers aus der Handschrift Montpellier, w „Sammelbände der Internat. Musikgesell.", r. V, Lipsk 1904. — 20. Ludwig Fr.: Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, I, Halle 1910. — 21. Ludwig Fr.: Die Quellen der Motette ältesten Stils, w „Archiv für Musikwissenschaft", r. V, Lipsk 1923. — 22. Ludwig Fr.: Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, w „Handbuch der Musikgeschichte" G. Adlera. — 23. Ludwig Fr.: Guillaume de Machaut, Musikalische Werke, w „Publikationen Älterer Musik", Lipsk 1926—1928. — 24. Marx A. B.: Die Lehre von der musikalischen Komposition, t. III, Lipsk 1879. — 25. Müller-Blattau Josef: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Królewiec 1923, 2, wyd. Kassel 1931. — 26. Orel Alfred: Einige Grundformen der Motettkomposition im XIV. Jahrhundert, w „Studien zur Musikwissenschaft", t. VII, Wieden 1920. — 27. Riemann Hugo: Geschichte der Musiktheorie, Lipsk 1898, 2. wyd. Berlin 1921. — 28. Riemann Hugo: Handbuch der Musikgeschichte, t. I 2 i t. II 1, Lipsk 1905 — 1907, 2, wyd. 1920. — 29. Riemann Hugo: Musikgeschichte in Beispielen, Lipsk 191 . 2, wyd. 1929. — 30. Schering Arnold: Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Lipsk 1924. — 31. Schmidt Helmuth: Die drei- und mehrstimmigen Organa, Kassel 1933. — 32. Schneider Marius: Ars nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien, Poczdam 1930. — 33. Ursprung Otto: Spanisch-Katalanische Liedkunst des XIV. Jahrhunderts, w „Zeitschrift für Musikwissenschaft", r. IV, Lipsk 1921/1922. — 34. Wagner Peter: Geschichte der Messe, t. I, Lipsk 1913. — 35. Wolf Johannes: Florenz in der Musikgeschichte des XIV. Jahrhunderts, w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", t. III, Lipsk 1901/1902. — 36. Wolf Joh.: Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, 3 tomy, Lipsk 1904. — 37. Wolf Joh.: Handbuch der Notationskunde, t. I, Lipsk 1913. — 38. Wolf Joh.: Musikalische Schrifttafeln, Lipsk 1923. — 39. Wolf Joh. Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, Lipsk 1926. — 40. Wooldridge E. H.: The Oxford History of Music (The polyphonic period), t. 1—2, Oxford 1901 i 1905.

Prof. Kons. Muz. Bronisław Romaniszyn (Kraków — Katowice)

GŁOS DZIECKA I JEGO KSZTAŁCENIE

(Referat wygłoszony na Zjeździe Nauczycieli Muzyki i Śpiewu Województwa Śląskiego w Katowicach, dnia 20 maja 1933 r.)

Potrzeba reform, którym w dobie obecnej podlegają prawie wszystkie gałęzie pedagogji muzycznej, zaczyna się coraz silniej przejawiać również i na terenie nauczania śpiewu u dzieci. Gdy przeglądamy rozległą literaturę, nietylko europejską ale i amerykańską, poświęconą temu zagadnieniu, zwraca naszą uwagę charakterystyczne zjawisko: podczas gdy w dawniejszej literaturze ogromną jej część wypełniały spory w kwestjach t. zw.

metod, różnice pomiędzy zwolennikami takiego czy innego programu naukowego, dyskusje nad tem czy dany program ma się składać z dwóch niezawisłych od siebie części, a więc ćwiczeń technicznych i pieśni, czy też powinien być tak ułożony, aby te części postępowały w ścisłem ze sobą połączeniu, dyskusje nad tem, czy ma się ćwiczyć pieśń przy pomocy słuchu, czy przy pomocy solfeżu, namiętne niekiedy spory na temat różnych metod w nauce solfeżu, względnych, absolutnych. cyfrowych czy tonic-solfa,—to najnowszą literaturę pedagogiczno-wokalną charakteryzuje zajmowanie się zagadnieniami fizjologii głosu dziecka, troska o zdrowie, troska o hygjenę delikatnego narządu głosowego, jakżeż często nadwyrężanego w okresie tego rozwoju. Problem ten obrałem za temat dzisiejszego referatu. Stanowi on niewątpliwie jeden z najważniejszych punktów, składających sią na całokształt szkolny nauki śpiewu. Od należytego obchodzenia się z głosem dziecka w szkole zależy nietylko piękno śpiewu — niewątpliwie jeden z celów nauki śpiewu — ale i szereg zjawisk, świadczących o korzystnem lub szkodliwem oddziaływaniem na stan zdrowotny dziecka; zależy, co pragnę tu podkreślić z całym naciskiem, zdrowie narządu głosowego dzisiejszego ucznia w jego latach dojrzałych, w całym szeregu jego późniejszych zawodów, jak np. nauczycielskim, kapłańskim, oficerskim, adwokackim, i t. d., gdzie zdrowy narząd głosowy stanowi niejednokrotnie „conditio sine qua non“ dla należytego wykonywania danego zawodu.

Przeglądając te liczne prace, artykuły, referaty, wygłaszane na międzynarodowych kongresach laryngologicznych i pedagogiczno-muzycznych, przekonywujemy się, że większość ich autorów atakuje wprost lub pośrednio sposób, w jaki szkoła powszechna przeprowadza naukę śpiewu, i domaga się wprowadzenia zmian, koniecznych ze względu na zdrowie narządu głosowego dziecka. Wiemy, że szkolna nauka śpiewu zmagała się od dawna z przesądami, z pojęciami, które tę naukę nieraz bardzo utrudniały. Nie chcę już wspominać o tych niedawnych jeszcze zapatrywaniach, według których traktowano śpiewanie w szkole jako rozrywkę, jako coś podrzędnego a w każdym razie niewspółmiennego w porównaniu do innych przedmiotów. Wielu z nas pamięta to wszakże doskonale, gdyż je na sobie przeżyło. Dziś, w Odrodzonem Państwie Polskiem, opinja ta należy już do przeszłości. W programach naukowych szkolnych zarezerwowano pewną ilość miejsca nauce śpiewu — coprawda w zaledwie wystarczającej formie jedynie w ramach szkoły powszechnej, w przeciwieństwie do szkół średnich i wyższych. To jednak, o czem tu chcę dokładniej pomówić, odnosi się do zarzutu, stawianego przez licznych laryngologów i pedagogów we wspomnianych przed chwilą dziełach, artykułach i referatach, a mianowicie, że nauka śpiewu w szkole powszechnej rujnuje głos dziecka.

Otoż należy na samym wstępie stwierdzić, że mimo logiczne i przekonywujące argumenty, jakiemi uzasadniane bywają powyższe zarzuty, przeprowadzenie dowodu w tej sprawie jest bardzo trudne, przynajmniej, jeśli chodzi o stan rzeczy u nas. Brakuje bowiem, jako podstawy, statystycznego materjału. Znany tylko — może nawet liczne — ale zawsze tylko poszczególne przykłady. O ile wiem, nikt jeszcze w Polsce nie zadał sobie trudu zbadania jakiejś szkoły co do stanu narządów głosowych dzieci do tej szkoły uczęszczających. A nie ulega najmniejszej wątpliwości, że przeprowadzenie takich badań (mam na myśli oczywiście zbadanie głosów dzieci wstępujących do szkoły, a więc 6 letnich, następnie zbadanie ich narządów głosowych przed rozpoczęciem się u nich mutacji, a w końcu przy opuszczaniu szkoły), umożliwiłoby zebranie niezmiernie cennego materjału statystycznego dla wytworzenia zdrowych podstaw racjonalnie pojętego nauczania śpiewu u dzieci. Wszakże zdrowy narząd głosowy, zdrowa krtań jest dla rosnącego i rozwijającego się w tej szkole przyszłego obywatela państwa nie mniej ważna, niż zdrowe oko lub zdrowe zęby. Przypuśćmy jednak, że wynik tych badań będzie niekorzystny, że stwierdzi rzeczywiście u wielkiego procentu dzieci oraz młodzieży szkolnej uszkodzenia w narządzie głosowym. Czy będziemy mogli istotnie przypisać ujemny wynik, wykazany

przez przeprowadzone badania, wyłącznie nauczycielom śpiewu? Otóż należy stwierdzić, że ewentualną winę ponosić tu może — o ile chodzi o szkołę — nietylko nauczyciel śpiewu. Nasz organ głosowy jest równocześnie organem mowy. Wiemy zaś, że niewłaściwe posługiwanie się tym organem podczas mówienia, zwłaszcza na wolnem powietrzu, podczas zabawy, może mu przynieść niemniejsze szkody, niż niewłaściwy sposób śpiewania. Ponadto dziecko może uszkodzić sobie głos już w wieku przedszkolnym, w domu rodzicielskim czy w ogródku dziecięcym. Oczywiście — czego nie potrzebuję w tym gronie podkreślać — znaną jest rzeczą, że z nauką śpiewu w szkole są połączone liczne niebezpieczeństwa, które w pewnych okolicznościach mogą nawet stać się dla ucznia fatalnemi. Myślę o nadużywaniu głosu dziecka pod względem jego skali, jego siły i wytrzymałości, zwłaszcza w ramach wielogłosowego śpiewania chóralnego, myślę o nieszanowaniu głosu dziecka w okresie mutacji, o nie przestrzeganiu praw fizjologicznych w odniesieniu do rejestrów oraz mutacji.

Wszystkie te przed chwilą wymienione ewentualności, możliwości, zarysowują treść i konstrukcję dzisiejszego mojego referatu. Będę więc mówił nasamprzód o głosie dziecka i grożącym mu niebezpieczeństwom w okresie przedszkolnym, następnie przejdę do ujemnych skutków niewłaściwego traktowania dziecięcego narządu głosowego w szkole w ramach wszystkich godzin wykładowych, by w końcu zająć się właściwą nauką śpiewu, od dzieci najmłodszych do klas najstarszych, poprzez okres mutacji i zagadnienia z tem fizjologicznem zjawiskiem związaną.

Zanim jednak przystąpię do kolejnego omawiania tych kwestyj, muszę rzucić kilka uwag natury ogólniejszej. Jest rzeczą prawie zbyteczną zaznaczyć, że rozważania niniejsze nie będą mogły być dokładnym obrazem problematów, składających się na całość zagadnienia objętego tematem niniejszego referatu. Ramy jego, choćby nawet i najbardziej obszerne, muszą oczywiście wykluczyć możność szczegółowego rozpatrzenia zagadnienia i zmuszają do poprzestania na omówieniu problematów ogólniejszego znaczenia.

Nie będę więc mógł zajmować się np. ani anatomją narządu głosowego dziecka ani jego fizjologją, nie będę mógł wchodzić w kwestje odnoszące się do psychologji muzycznej dziecka, tembardziej, że przyjmuję z góry znajomość tych kwestyj u Szanownych Słuchaczy, którzy zresztą celem bliższego zapoznania się mogą w każdej chwili sięgnąć do właściwych źródeł. Pragnę jeno przypomnieć i podkreślić najważniejsze i najistotniejsze momenty, by stworzyć tu dla nas pewien materjał, przy pomocy którego będziemy się mogli lepiej porozumieć.

Jeśli więc chodzi o proces rozwojowy narządu głosowego dziecka, musimy sobie uprzytomnić, że krtań jego rośnie bez przerwy od drugiego aż mniej więcej do 12 — 13 roku życia, a więc do okresu, w którym zaczyna się już niekiedy mutacja. Wraz z rozrostem narządu głosowego dziecka rośnie skala jego głosu, wynosząca w okresie od 3 do 5 lat przeciętnie kwartę, w roku 6-tym kwintę, w 7-ym sekstę u chłopców a septymę u dziewcząt, w 8-ym sekstę u chłopców a oktawę u dziewcząt, w 9-tym oktawę u chłopców a nonę u dziewcząt, w 10-ym nonę u chłopców a decymę u dziewcząt, w 11-ym decymę u chłopców a undecymę u dziewcząt, wreszcie od 12-go roku życia aż do nadejścia mutacji undecymę u chłopców a duodecymę u dziewcząt, czyli zasięg głosu od *h* do dwukreślnego *e* u chłopców oraz od *h* do dwukreślnego *f* u dziewcząt. Nie potrzebuję oczywiście zaznaczać, że podane przed chwilą cyfry, stanowią cyfry przeciętne, wypośrodkowane na podstawie rezultatów badań, przeprowadzonych na dziesiątkach tysięcy krtań dzieci przez laryngologów różnych narodowości, z których tylko dla przykładu wymienię nazwiska profesorów Fournie'go, Dr. Flataua, Dr. Gutzmanna, Paulsena, Bonnier'a, Autenrietha i innych. Oczywiście skale te mogą być u poszczególnych dzieci rozleglejsze, częściej ku górze głosu, rzadziej ku dołowi. Nie będę mógł również zatrzymać się dłużej na omówieniu kwestji rejestrów głosowych ani

zjawisk połączonych z mutacją głosu. Co do dwu tych ostatnich kwestyj poprzestanę tylko na najogólniejszych danych.

Przypomnę również najgłówniejsze etapy w rozwoju głosu dziecka: od pierwszego krzyku, wydanego jeszcze bez podłoża psychologicznego, poprzez krzyk już na tem podłożu oparty, t. j. wywołany uczuciami nieprzyjemnemi (głodem, bólem, zimnem i t. d.), z charakterystycznem twardem osadzaniem głosu, poprzez tak zw. gaworzenie, z charakterystycznem miękkiem osadzaniem głosu, do prób naśladowania swym głosem dźwięków otoczenia, do pierwszych monologów i wreszcie do pierwszych wymawianych słów, do pierwszych prób mówienia.

Konieczność wywołania u nauczyciela zrozumienia dla prawidłowego, odpowiadającego wymaganiom zdrowia, pielęgnowania głosu dziecka w szkole zaznacza się jako jedno z najważniejszych zadań, w usiłowaniach współczesnej pedagogji wokalnej. Wiemy, że nigdzie nie będzie się mógł nauczyciel tego lepiej nauczyć, jak w Seminarjach. Dlatego to w wielu krajach, (wspomnę dla przykładu Francję, Anglję i Stany Zjednoczone), hygjena głosu dziecka stanowi ważny przedmiot w wykształceniu nauczyciela, dlatego to i w naszych Seminarjach powinnoby znaleść się miejsce dla wykładów z dziedziny fizjologji głosu, przy pomocy odpowiednich demonstracyj, doświadczeń i praktycznych ćwiczeń. Wykłady takie powinnyby zmierzać z jednej strony do wywołania większego zrozumienia niebezpieczeństw, jakie kryje w sobie niewłaściwie prowadzona nauka śpiewu u dziecka, oraz z drugiej strony do zrozumienia korzyści, nietylko duchowych, estetycznych, ale i fizycznych, zdrowotnych, jakie racjonalnie prowadzona nauka śpiewu może dziecku przynieść. Wszakże przy odpowiadającem wymaganiom zdrowia pielęgnowaniu głosu dziecka w szkole, wchłonie ono w siebie pewien zapas wiadomości z dziedziny hygjeny głosu, które niejedno z nich będzie mogło spożytkować dla siebie z korzyścią w dalszem swojem życiu. Nie możemy bowiem zaprzeczyć, że ogólne zasady hygjeny, ogólne reguły pielęgnowania zdrowia wchodzą w szersze masy naszego ludu tylko przez szkołę, i to obecnie w daleko większym zakresie, niż to miało miejsce dawniej. Otóż tak jak ogólne, popularne wiadomości o pielęgnowaniu zdrowia wchodzą w lud za pośrednictwem szkoły, tak samo powinien nauczyciel za pośrednictwem szkoły wnosić w szerokie warstwy naszego społeczeństwa wiadomości o hygjenie mowy i śpiewu. Albowiem, jak to już na samym początku zaznaczyłem, zdarza się bardzo często, że dziecko już w wieku przedszkolnym, w domu, uszkadza sobie narząd głosowy, że konieczność znajomości ogólnych wiadomości o należytej pielęgnacji głosu dziecka staje się dla rodziców bardzo aktualna, staje się bardzo ważnym celem, od którego jesteśmy niestety jeszcze bardzo oddaleni. Już w r. 1891 Międzynarodowy Kongres laryngologiczny w Londynie, zwrócił szczególną uwagę na to zagadnienie, stwierdzając konieczność zaopatrzenia rodziców w pewien zapas wiadomości z zakresu hygjeny głosu dziecka. Weźmy kilka przykładów. Wiemy, że krzyk niemowlęcia nie kryje sam w sobie zasadniczo niebezpieczeństwa dla zdrowia krtani. Jeśli jednak trwa za długo, jeśli jest za intezywny, jeśli doprowadza do tak zw. „zanoszenia się“ dziecka, wtedy już trzeba na to zwrócić uwagę, aby krtani dziecka nie stała się krzywda. Tak jak dziecko gaworząc, kształci sobie najcelowiej swój narząd głosowy, osadzając głos miękko, tak znowu krzycząc przez czas dłuższy, zanosząc się w tym niekiedy konwulsyjnym krzyku, przy charakterystycznem twardem osadzaniu głosu, powoduje nadmierne napięcia w krtani. Jest jasnem, że w tych wypadkach mogą powstać dla głosu poważne szkody. Rozumna i uświadomiona pod tym względem matka może zawsze tym szkodom zapobiedz, jeśli zbada powód krzyczenia dziecka i ten powód usunie.

Również i przy zabawie nie powinno się pozwalać dziecku na nadmierne krzyczenie. Właśnie podczas zabaw stwierdzono u dzieci krzyczących nieprawdopodobnie wysokie tony. S t e v e n s, który specjalne pod tym względem przeprowadził badania, skonstatował to wielokrotnie. Jakie tu wchodzą w grę wysokości tonów, zrozumiemy z porównania

z najwyższemi tonami, jakie głos sopranowy kiedykolwiek mógł wydać. Otóż dla przykładu podajmy najwyższe tony, jakie wydobywały trzy słynne śpiewaczki, a mianowicie: Adelina Patti, Lucretia Agujari oraz Miss Jaw. Patti brała trzykreślne *g* (1536 drgnień), Lucretia Agujari, śpiewaczka z czasów Mozarta, o której fenomenalnej górze niejednokrotnie wyrażał się Mozart z najwyższym podziwem, dochodziła swym głosem do czterokreślnego *c* (2084 drgnień), Miss Jaw do czterokreślnego *e* (2560 drgnień), a więc do najwyższego zarejestrowanego u kobiety tonu. Tymczasem wspomniany przed chwilą Stevens stwierdził u krzyczących podczas zabawy dzieci tony o wysokości 3000 drgnień na sekundę. Nie będzie to obojętnem dla matki, gdy się dowie, że częste niedomagania głosowe, które przedstawiają niejednokrotnie po sobie trwałe schorzenia krtani, mają źródło i przyczynę w niezwracaniu uwagi na konieczność oszczędzania wątłego narządu głosowego dziecka tak podczas jego płaczu, jak i zabawy. Każdy laryngolog stwierdzić może bardzo częste wypadki, że dziecko, które z powodu silnego kataru ochrypło, nie może się pozbyć chrypki, mimo że stan zapalny, że przekrwienie błony śluzowej, przewodów oddechowych, ustąpiły zupełnie. Podczas kataru bowiem wystąpiły pewne formy obrzmień więzadeł głosowych, wywołane poprzedniem nadwyrężeniem krtani.

Również i w ogródkach dziecinnych, ochronkach, żłóbkach i t. d. przekracza się z nieświadomości najkardynalniejsze reguły hygjeny głosu. Cały szereg lekarzy stwierdza, że nauka śpiewu może się zacząć u dziecka nawet w okresie przedszkolnym, o ile oczywiście dane dziecko posiada już pewien stopień rozwiniętego słuchu muzycznego i pewną zdolność wydobywania swoim głosem tonów, nierażących pod względem muzycznym. Ograniczenia jednak muszą tu być daleko większe niż później w szkole, ponieważ chodzi tu o delikatniejszy narząd głosowy. Dlatego to śpiewanie wspólne podczas zabawy pieśni przez większe grupy dzieci naraz, powinno być poprostu zakazane w ogródkach dziecinnych. Tam właśnie podczas zabawy powinny dzieci śpiewać zawsze każde z osobna, oddzielnie, przyczem powinno sie bacznie uważać, aby przyrodzony maleńki zasięg głosu (najwyżej kwinta) nie był przekraczany.

Dziecko ukończyło 6 lat i wchodzi do szkoły. Otóż tu, na samym wstępie, należy z całym naciskiem stwierdzić, że pierwsza lekcja sylabizowania czy czytania stanowi już lekcję wokalną. Należy tu zwrócić uwagę na fakt, że dziecko reaguje nadzwyczaj wrażliwie, niby czuła klisza, na przykłady akustyczne, jakie mu podaje nauczyciel, i to nietylko na przykłady odnoszące się do śpiewania ale i do sposobu mówienia. Jakież są to te najczęstsze niewłaściwe, szkodliwe przykłady akustyczne, które dziecko w szkole odbiera? Otóż, jak to stwierdzają badania całego szeregu fizjologów i laryngologów, (że wymienię dla przykładu nazwiska Gutzmanna, Billrotha, Bonnier'a i in.), my w codziennej naszej mowie, a więc podczas rozmowy, osadzamy głos zazwyczaj miękko, mówimy w *moll*, a przy modulacji używamy interwału małej tercji. Z tą jednak chwilą, w której zaczynamy przemawiać, wykładać, odpowiadać i t. d., natychmiast podnosimy ton głosu ponad zwykłą jego tessiturę, osadzamy głos twardo, mówimy w *dur* i modulujemy w wielkiej tercji. Jeśli baczniej zaczniemy obserwować sposób przemawiania ludzi w ramach wykładu lub przemówienia publicznego, ludzi, których znamy z codziennej rozmowy, zauważymy, że istotnie prawie wszyscy przemawiają w tych warunkach o wiele wyższym niż zwykle głosem i że osadzenie głosu jest wybitnie twarde. Jest to niewątpliwy i najczęstszy błąd, który wywołuje, zwłaszcza u pewnych zawodów, ciężkie zaburzenia i komplikacje głosowe.

A więc, gdy zastanawiamy się, czy pierwsza lekcja czytania czy sylabizowania jest już lekcją wokalną, podchodzimy już do istotnego zagadnienia. stanowiącego temat dzisiejszego referatu. Nie ulega bowiem wątpliwości, że między wadliwem używaniem głosu podczas śpiewania a wadliwem używaniem głosu podczas mówienia leży niewielka różnica. Polega ona tylko na tem, że głos podczas śpiewania wymaga większego wysiłku,

większej siły, niż głos podczas mówienia. Dlatego to zawodowe, że tak się wyrażę, zaburzenia głosu występują najczęściej u śpiewaków. Ale i wśród tych zawodów, gdzie głosu musi się używać codziennie, i to przez przeciąg kilku godzin niemal bez przerwy, jak właśnie u nauczycieli szkół powszechnych, o ile się go używa wadliwie, może to sprowadzić dla tego narządu głosowego ciężkie niekiedy zaburzenia. Pierwszą więc i najczęściej spotykaną wadą u nauczyciela, jest to że przemawia w klasie za głośno a wskutek tego za wysoko. Zwłaszcza młodzi, początkujący nauczyciele popełniają pod tym względem w stosunku do swego narządu głosowego najczęstsze przewinienia. Starsi, doświadczeńsi, nauczyli się już zazwyczaj dostosowywać swe środki głosowe do wymagań swego ciężkiego zawodu. Ale nietylko za głośno, lecz również za wysoko przemawia się zazwyczaj w klasach. Gdyby tak ktoś chciał urządzić próbę i stojąc na korytarzu szkolnym chciał odgadnąć, słuchając poprzez zamknięte drzwi, czy w danej klasie wykłada początkujący czy starszy nauczyciel, mógłby z pewnością poznać początkującego, niedoświadczonego pod tym względem nauczyciela po tem, że przemawia on za głośno i za wysoko.

A za wysokie i za głośne mówienie sprowadza za sobą prawie bezpośrednio jeden jeszcze błąd, a mianowicie twarde osadzanie głosu, to znaczy, że każda samogłoska zostaje wymówiona przy nieodłącznem silnem zwarciu ze sobą więzadeł głosowych, przy tak zw. *coup de glotte*. Kiedy się obserwuje w ten sposób przemawiającego, zwłaszcza jego oddech, to zauważa się natychmiast, że oddech jest wadliwy, bo niepozbawiony szmerów, jak tego domaga się fizjologja, że wdech połączony jest z wyraźnem ocieraniem się powietrza o ściany przewodu oddechowego. To ocieranie się jest wyraźnym dowodem, że wchodzącemu do płuc powietrzu przeciwstawia się w rurze resonacyjnej lub krtani jakaś przeszkoda, zapora a najczęstszą przeszkodę stanowią właśnie zbyt do siebie zbliżone więzadła głosowe. Oczywiście te pełne szmerów wdechy mogą być również objawem i innych zjawisk, jak np. wzmożonego podniecenia, wzburzenia oraz całego szeregu schorzeń. Wracając do omawianych przed chwilą wad, należy stwierdzic, że dlatego to tak często energiczni, młodzi nauczyciele — o ile się oczywiście nie weźmie również w rachubę, jako przyczyny, niewłaściwego używania głosu przed mutacją a zwłaszcza podczas mutacji—po niewielu latach swych nauczycielskich czynności już mają w narządzie głosowym zaburzenia, które im utrudniają w wysokim stopniu dalsze wykonywanie zawodu.

Najgorszym jest zaś to, że te same błędy, które czyni nauczyciel, popełnia również i uczeń. Jest to ogólna reguła w szkole, że uczeń ma odpowiadać głośno. Oczywiście, stawiając takie pod adresem ucznia wymaganie, ma się na myśli odpowiadanie wyraźne. Otóż należy tu z całym naciskiem stwierdzić, że za głośne mówienie stanowi właśnie największą przeszkodę dla wyraźnego mówienia. Gdy dźwięk samogłoski za bardzo się przebija, za bardzo przeważa, to szmer lub dźwięk spółgłoski zostaje zduszony i staje się prawie niesłyszalny. Reguła dla ucznia w szkole powinnaby więc brzmieć: należy mówić umiarkowanie głośno, wymawiać zaś, artykułować wyraźnie, tak wyraźnie, jak tylko się zdoła. Jeśli np. zdarzy się w klasie uczeń, który wyróżnia się ospałą, niedbałą artykulacją (nauczyciel po wsiach i małych miasteczkach czy przedmieściach najczęściej takich uczniów właśnie do klasy otrzymuje). to nauczyciel uczyni najlepiej, gdy takiemu dziecku każe odpowiadać szeptem, z tem jednak wymaganiem, aby można było ten szept zrozumieć. Wtedy uczeń nauczy się swe organy artykulacyjne odpowiednio napinać i w akcję wprowadzać. Mówiąc tu o szepcie jako o pewnym środku pedagogicznym, pragnąłbym zwrócić uwagę na jedną jeszcze z tem związaną kwestję.

Wiemy, że szept powstaje bez współudziału głosu przez to, że płynący z płuc prąd powietrza wywołuje szmery w rurze resonacyjnej, które w swej złożonej i zmieniającej się formie wytwarzają mówienie. To jednak, co w ogólnem zrozumieniu nazywamy mową, powstaje dopiero wówczas, gdy do mowy szeptanej dochodzi utworzony w krtani ton. Jeżeli przy połączeniu mowy i głosu, albo lepiej słowa i tonu, zmienność tego ostatniego

pod względem absolutnej wysokości oraz pod względem czasu trwania ogranicza się do pewnych skromnych minimalnych granic, to pozostajemy przy określeniu mowy. Jeśli jednak ton uzyska większe własne życie, to mówimy o deklamacji. Jeśli to własne życie tonu wzmoże się ponad pewną miarę, osiągnie intensywną przewagę, jeśli zacznie się — w przeciwstawieniu do mowy i deklamacji — oznaczać ten ton już według jego absolutnej wysokości i czasu trwania, wówczas mówimy o śpiewie.

Ale i w obrębie śpiewu może się jeszcze ów stosunek słowa do tonu bardzo wydatnie zmieniać. Zależnie od tego, czy ton podporządkowuje się prawidłom mowy, lub też bez większego uwzględnienia słowa, podąża za swemi muzycznemi prawami, zmienia się i muzyczny obraz, chociaż całości nie można jeszcze odmówić określenia śpiewu. Od bardzo już zbliżonego do zwykłej deklamacji stylu śpiewania, jako jednego bieguna, do bieguna drugiego, gdzie ton rezygnuje już ze słowa (wokaliza), ciągnie się cała skala stopniowania w stosunku słowa do tonu.

Zdawaćby się więc mogło, że zalecane właśnie przed chwilą ćwiczenia szeptem, pomagają jedynie w wyrobieniu czynności organów artykulacyjnych, a w odniesieniu do krtani nie posiadają najmniejszego znaczenia. Otóż tak nie jest, Ćwiczenia szeptem oddziaływują korzystnie również na funkcjonowanie krtani, w niejednym wypadku mogą nawet stanowić cenny środek terapeutyczny. Przy szepcie ćwiczy się w pewnej, oczywiście ograniczonej mierze i sama krtań. Gdy zaglądniemy do znakomitej i najlepszej bodaj pracy, jaką Polska posiada, a mianowicie do dzieła Dr. Czesława Pieniążka, słynnego niegdyś profesora Wszechnicy Jagielońskiej, a mianowicie do jego „Laryngoskopji“, wyczytamy w ustępie o szepcie m. i. następujące twierdzenie:

„Przy szepcie zachowuje się głośnia zupełnie podobnie jak przy wydawaniu głosu, co więcej podnoszenie tonu szeptanej samogłoski, wpływa zupełnie tak samo na odchylanie się nagłośni, wydłużanie więzadeł f t. p. Możemy bowiem szeptem naśladować podnoszenie się tonu w skali od najniższych do najwyższych tonów, a krtań zachowuje się przytem zupełnie tak samo, jak przy podnoszeniu się tonu w skali głośnej. Przyczyny bezgłosu w tym stanie nie należy szukać w szerokości szpary, gdyż takowa przy wysokim szepcie nawet bardzo wązką być może, ale w miękkości i podatności więzadeł, w braku napięcia mięśni w nich przebiegających“.

Jeśli pozwoliłem sobie zatrzymać się dłużej przy zagadnieniu szeptu, to tylko dlatego, aby zwrócić na to szczególną uwagę, jako na cenny nieraz pomocniczy środek przy nauce mowy i śpiewu.

Jak już wspomniałem, szkody wywołane niewłaściwem posługiwaniem się narządem głosowym przez dziecko podczas jego pobytu w szkole, nie były dotąd przedmiotem systematycznych badań. A jednak byłoby to wdzięcznem zadaniem lekarzy szkolnych rozpocząć obserwacje i przeprowadzać badania w systematyczny sposób. Oddałyby one bardzo wielką przysługę dla stworzenia zasad należytej pielęgnacji głosu dziecka. Iluż to każdy z nas zna ludzi, którzy krzyczący sposób mówienia, nabyty w szkole, zachowali w dalszem życiu. Nie można się wszakże dziwić, że mogą tu powstać poważne uszkodzenia narządu głosowego, gdy przez nadmierne głośne mówienie, przez krzyk szkolny, zostają delikatne, rosnące więzadła głosowe dziecka naciągane ponad ich naturalną elastyczność, przez co osłabiają się tak, że w końcu ton, z krzykliwego staje się chrapliwy. Laryngolog, którego rady w poszczególnych wypadkach się zasięga, staje niejednokrotnie wobec pozornie niewytłumaczalnego zjawiska, o ile nie bierze pod uwagę, jako przyczyny, krzykliwej mowy szkolnej. Ponieważ równolegle z krzyczeniem z czysto fizycznych przyczyn następuje podniesienie tonu, głos pod względem brzmienia, barwy, staje się coraz nieprzyjemniejszy. Szczególnie w okresie mutacji krzykliwy sposób mówienia jest dla głosu *bardzo* niebezpieczny. Przez niewłaściwe, wadliwe używanie głosu, następują tu te same uszkodzenia w funkcjonowaniu krtani, jakie zachodzą podczas wadliwego śpiewa-

nia podczas mutacji, oczywiście w odpowiedniej proporcji, gdyż wysiłek krtani podczas śpiewania jest większy. I gdyby naczyciel śpiewu nie wiedzieć jak był ostrożny i mutujących wyłączył z chóru szkolnego, nic nie pomoże, kiedy uczeń podczas reszty czasu w szkole zostaje zmuszony do nadmiernie głośnego mówienia. Szkody przez to wywołane mogą nawet być większe, niż szkody wywołane nauką śpiewu, gdyż podczas śpiewania nauczyciel uwzględnia z konieczności zazwyczaj indywidualny charakter głosu ucznia co do jego jakości, podczas gdy przy używaniu głosu w zwykłej nauce szkolnej ta ewentualność prawie nigdy nie zachodzi.

Wspomniałem już kilkakrotnie, że za głośne mówienie wywołuje jeszcze podniesienie tonu mowy, a za wysokie mówienie, nawet bez forsowania w kierunku siły, działa szkodliwie. Gdy np. podczas czytania spróbujemy zmierzyć za pomocą kamertonu lub skrzypiec przeciętną wysokość głosu dziecka czytającego lub odpowiadającego (co powinno się odbywać oczywiście o ile możności bez zwracania na to uwagi dziecka), a potem zmierzymy ton jego zwykłej, swobodnej mowy, wywołanej np. zadaniem mu obojętnego pytania, to niekiedy zdziwi nas różnica wysokości w jego mowie codziennej, a jego opowiadaniu czy deklamowaniu. Niekiedy stwierdzimy różnice sięgające interwału kwarty. U uczniów posiadających wady w wymowie wywołać można niekiedy zdumienie, gdy wezwani do odczytania jakiegoś ustępu głosem niższym (tym tonem, którym posługują się podczas swobodnej rozmowy) zauważą, że cały przebieg czytania przychodzi im o wiele łatwiej i lżej. Jak poprzednio zaznaczyłem, mówiąc o szepcie, już przez samo odprężenie więzadeł głosowych można usunąć z procesu mówienia wiele zaburzeniowych zjawisk.

Jeżeli celem szkolnej nauki śpiewu ma być, obok budzenia w dzieciach wrażliwości na piękno muzyczne, rozwijanie zamiłowania do śpiewu oraz jego piękno, to jedyną drogą, wiodącą o osiągnięcia tego celu, jest należyte wykształcenie głosowego narządu dziecka, celowa pielęgnacja, słowem to, co nazywamy popularnie wyrobieniem głosu. Jesteśmy świadomi tego, na jak wielkie trudności napotyka niejednokrotnie nauczyciel śpiewu w ciągu swej pray. Przepełnione klasy i skąpo przykrojony czas nauczania tego zadania z pewnością mu nie ułatwiają. Natomiast szereg tak zw. konieczności praktycznych, wyłaniających się nieustannie w ciągu szkolnego roku, pracę tę niezmiernie utrudnia. Żaden inny nauczyciel nie jest w tak silnym stopniu zmuszany do publicznego występowania z produkcjami swych uczniów, jak właśnie nauczyciel śpiewu. Uczenie się utworów, które muszą być przygotowane na różnorakie uroczystości szkolne, patrjotyczne obchody i święta kościelne, zabiera największą część czasu, wyznaczonego na właściwą naukę śpiewu. Ponieważ śpiew jednogłosowy przywykło się uważać za coś podrzędniejszego w porównaniu do śpiewu dwugłosowego, śpiewa się więc najczęściej trójgłosowo. To musi oczywiście zabierać wiele czasu i trudu, który daleko lepiej byłoby spożytkować na racjonalne kształcenie głosu. A przecież trzebaby ponad wszystko o tem nieustannie pamiętać, że te głosy dziecięce trzeba kształtować, rozwijać, doskonalić i wzmacniać. Tego zaś celu nie osiągnie się nigdy, jeśli np. zmusi się pewną grupę chłopców czy dziewcząt do wyłącznego, trwającego miesiącami, jeśli nie latami, śpiewania głosem trzecim, tak jak innych pierwszym. Stałe śpiewanie głosem drugim będzie w tych warunkach najmniej szkodliwe. Ta część głosu, której nieustannie się używa, zrazu polepszy się i wzmocni, później jednak zacznie objawiać przemęczenie i wykazywać uszkodzenia, podczas gdy niewykorzystywany odcinek skali głosu będzie marnieć. Nie mogąc zapuszczać się w omawianie zagadnień metodycznych w zakresie nauki śpiewu w szkole powszechnej, ograniczę sie jeno do zwrócenia uwagi na wzmagające się u nas zrozumienie dla wartości jednogłosowego śpiewu. Ostatnia nasza literatura pedagogiczno-wokalna jest tego dowodem, że wspomnę dla przykładu podręcznik Karola Hławiczki, „Główne zagadnienia metodyczne nauki śpiewu w szkole powszechnej“. Zdrowe poglądy autora na to zagadnienie, zawarte na str. 102 tej książki, zasługują na jaknajwiększe rozpowszechnienie.

Troskliwość o zdrowie głosu dziecka wysuwa się więc na czoło zagadnień składających się na problem nauki śpiewu w szkole powszechnej. Nasuwa się tu analogja z wiedzą lekarską, która, jak wiadomo, uległa w naszej epoce poważnym przeobrażeniom swych poglądów. Nie zadowalnia się już wyłącznem badaniem chorób, jakie ludzkość gnębią oraz wyszukiwaniem środków do ich zwalczania, lecz zajmuje się również i ochroną zdrowego człowieka przed tem wszystkiem, co wywołuje chorobę. Ten dział medycyny, hygjena, tworzy w pewnem zrozumieniu poniekąd kwintesencję wiedzy lekarskiej, albowiem domaga się nietylko wyczerpujących wiadomości w odniesieniu do choroby lub zdrowia człowieka lecz i świadomości tych niebezpieczeństw, na które ciało człowieka jest narażone oraz znajomości tych warunków, wśród których te niebezpieczeństwa stają się przyczyną chorób. Jest to więc nauka, która wychodzi właściwie poza granice medycyny i obejmuje kręgiem swych zainteresowań nietylko ogólne warunki, w jakich żyje nowoczesny człowiek ale i stosunki każdego specjalnego zawodu i wpływ danego zawodu na zdrowie osobnika w tym zawodzie pracującego. Dlatego to w wielu krajach, szczególnie we Francji, Anglji, Stanach Zjednoczonych, a ostatnio i w Niemczech, poświęca się zagadnieniom hygjeny śpiewu dziecka wiele uwagi i troski. Świadczy o tem rozwijająca się fachowa literatura oraz fakt, że nietylko w konserwatorjach muzycznych ale przedewszystkiem w seminarjach nauczycielskich zaczyna się wprowadzać regularne wykłady z dziedziny hygjeny głosu. Do niedawna temi kwestjami zajmowali się jedynie, nieliczni zresztą, lekarze na łamach fachowej prasy, były to jednak po największej części rozprawy, pisane dla użytku lekarzy, nie zawierały natomiast wyczerpującego zestawienia tych wszystkich wiadomości z zakresu hygjeny śpiewu. Te zaś wszystkie okazyjne wskazówki i rady, które znajdujemy w podręcznikach, metodykach, w czasopismach muzycznych, pisane po największej części przez nauczycieli śpiewu, w nieznacznej tylko mierze mogą istniejącą lukę wypełnić. Jest to zresztą zrozumiałem, że technik, za jakiego bądź co bądź w wielu wypadkach można uważać nauczyciela śpiewu, zbyt jest skłonny do traktowania narządu głosowego jako instrumentu muzycznego, tak jak np. skrzypek traktuje skrzypce, i z pewnym oporem wyrabia w sobie świadomość tego, że ten narząd głosowy jest wszakże równocześnie jedną z części organizmu ludzkiego, że on wraz z całym organizmem i nieraz z jego powodu cierpi, że jego wydajność jest zależna od wielu oddziaływań, które niejednokrotnie w swej istocie nie wiele mają wspólnego z narządem głosowym, jako takim.

Z drugiej zaś strony wiemy, że racjonalnie prowadzona nauka śpiewu może wywrzeć, jako fizyczne ćwiczenie, niezmiernie korzystny wpływ na ogólny stan zdrowia dziecka. Istnieją w tej dziedzinie doskonałe rozprawy fachowe, jak np. Ernesta B a r t h a „Über gesundheitlichen Wert des Singens“ albo W. B o t t e r m u n d a „Uber den therapeutischen Wert von Singübungen“. Nie mogąc zatrzymać się ani na chwilę nad interesującemi rozdziałami tych prac, w których autorowie wykazują korzystne oddziaływanie śpiewu na rozwój klatki piersiowej i muskulatury oddechowej, na krążenie krwi, na przemianę materji a nawet na zwalczanie niektórych chorób płuc, serca i przewodu pokarmowego, zwrócę jeno uwagę na wywody, wykazujące korzystne oddziaływanie śpiewu na najważniejszy dla każdego muzyka narząd, a mianowicie na narząd słuchu. Otóż dowiadujemy się tu, że pogłębione wdechy i wydechy oraz nieodłączne podczas śpiewania żywsze ruchy muskulatuy gardzielowej i miękkiego podniebienia wpływają korzystnie na funkcje trąbki Eustachego, powodując żywszą wymianę powietrza w uchu średnim, co razem wpływa na rozwój delikatności słuchu. Nie potrzebuję tu przypominać, że śpiew nietylko wzmaga delikatność słuchu, ale i udoskonali słuch pod względem muzycznym.

Na korzystny wpływ, jaki wywiera śpiew na ogólny stan zdrowia, na niewątpliwą wartość tego fizycznego ćwiczenia wokalnego, oile jest ono prowadzone systematycznie i racjonalnie, powinnaby szkoła zwracać jak największą uwagę. Zapewne, znamy cały szereg wypróbowanych i doskonałych cwiczeń cielesnych, zapomocą których staramy się

wzmocnić i utrwalić nasze zdrowie, i nie mamy intencji pomniejszać lub niedoceniać ich wartości i znaczenia. Wszyscy wiemy, jak znakomitemi środkami wzmacniającemi oddech, krążenie krwi, przemianę materji, wzmacniającemi nasz system nerwowy, obdarzają nas pływanie, wiosłowanie, taternictwo, narciarstwo i t. p. Pragniemy tu jeno wskazać na to, że śpiewanie może być „ćwiczone“ wszędzie i zawsze, w każdej porze roku, że nie potrzebuje ani żadnych specjalnych przyrządów ani warunków. Jeśli zaś to najmłodsze nasze pokolenie wchłonie w siebie podczas pobytu w szkole wraz z najpopularniejszemi wiadomościami o pielęgnowaniu zdrowia pewne reguły z dziedziny hygjeny głosu oraz przekonanie o wartości śpiewu pod względem zdrowotnym, będzie je mogło niejednokrotnie spożytkować dla siebie w ciągu dalszego życia. Ale mógłbym się tu spotkać z następującą uwagą: przyznajemy, że śpiewanie będzie się mogło korzystnie zaznaczyć na ogólnym stanie zdrowia u młodzieży podczas jej pobytu w szkole, później jednak, w latach dorosłych już tylko niektórzy z nich będą posiadali potrzebną dla spiewu ilość i jakość głosu. Otóż należy stwierdzić, że — abstrahując od tego człowieka, który chce się kształcić na zawodowego śpiewaka, gdyż tu głos stanowi istotnie jeden z najważniejszych warunków— wszędzie tam, gdzie znajdzie się głos, a więc ton, nadający się do mówienia, wystarczy on i do śpiewania, albowiem pomiędzy temi tonami zasadnicza różnica nie istnieje. Wszakże każda samogłoska wymówiona jest tonem muzycznym, różne zaś samogłoski będą tylko tonami o różnej wysokoćci i barwie, tak jak to wykazali np. Helmholtz albo Donders Kto więc nie posiada żadnej wady organicznej w swym narządzie głosowym, może z niego wydobyć pewien szereg muzycznych tonów. Ten zasięg tonów będzie oczywiście ulegać indywidualnym wahaniom, tak jak i jakość dźwięku oraz barwy będzie u każdego człowieka inna. Dźwięk ludzkiego głosu, jego jakość, zależy bowiem nietylko od lepszej czy gorszej budowy narządu głosowego, lecz i od jakości funkcji więzadeł głosowych. Nie ulega jednak wątpliwości, że nawet chrypliwe, szorstkie, nieprzyjemne w brzmieniu głosy dadzą się w ograniczonej oczywiście mierze poprawić zapomocą odpowiednich ćwiczeń.

Wracając do omawiania zagadnienia hygjeny głosu dziecka w szkole, nie potrzebuję już specjalnie podkreślać, że te wszystkie błędy, popełniane na głosie dziecka w ramach jego lekcyj sylabizowania, czytania, deklamowania oraz odpowiadania wogóle, wystąpią przy niewłaściwie prowadzonej nauce śpiewu w spotęgowanej formie. Nadużywanie skali, siły i wytrzymałości dziecięcego głosu, nieuwzględnianie praw fizjologicznych w odniesieniu do jego rejestrów oraz mutacji, oto codzienne niestety zjawiska śpiewu dziecka w szkole, oto przyczyny, dla których cały szereg najpoważniejszych laryngologów, pedagogów wystąpił przeciwko zbyt wczesnemu uczeniu dziecka śpiewu. Podchodzimy więc do zagadnienia: kiedy powinna się rozpocząć nauka śpiewu w szkole? Jak zaznaczyliśmy posiadamy w tej dziedzinie obszerną, fachową literaturę, zawierającą cały szereg niezmiernie interesujących wykładów, rozpraw i referatów na ten ważny i ciągle aktualny temat. Przytoczmy z niej kilka przykładów. W znanej już oddawna pracy „The childs voice“ dochodzą Emil Behnke i Lennox Browne do wniosku, że nauki śpiewu u dziecka nie należy rozpoczynać przed 8 rokiem życia wogóle, w następnych zaś latach należy ją prowadzić z wielką ostrożnością, a w szczególności nie powinno się pod żadnym warunkiem narzucać krtani dziecka męczącej ją pracy wokalnej. Obszernie zajmuje się tą kwestją znakomity w swoim czasie laryngolog wiedeński Karol Stoerk w swych wykładach, ogłoszonych później pod tytułem „Sprechen und Singen“. „Wśród najważniejszych i najczęściej omawianych zagadnień“ — pisze Stoerk — „wysuwa się na pierwszy plan pytanie: czy można rozpocząć naukę śpiewu już u 6 — 8 letniego dziecka, czy też należy do niej przystąpić dopiero po skończeniu mutacji? Enpiryzm wykazuje, ze wielu słynnych śpiewaków, obdarzonych wielkimi głosami, nabyło lekkości, ruchliwości i elastyczności głosowej podczas nauki, odbywanej już we wczesnem dzieciństwie. Jakkolwiek nie moż-

naby wyciągać z tego jakiegokolwiek wniosku w odniesieniu do każdego śpiewaka, to jednak nie ulega wątpliwości że daleko łatwiej można podczas kształcenia osiągnąć, lekkość i ruchliwość głosu w narządzie delikatniejszym, niż w zupełnie rozwiniętym. Ponieważ śpiewanie jest również i pracą mięśni, a mianowicie najróżnorodniejszych grup mięśni krtaniowych, mięśni gardzieli, ust, nosa i t. p., to możnaby właściwie powiedzieć, że ćwiczenie tych mięśni nie będzie nigdy za wczesne, oczywiście, jeśli nauka śpiewu będzie prowadzona racjonalnie. Otóż pod tym względem wypowiada się Stoerk stanowczo przeciw zmuszaniu dzieci do śpiewania skomplikowanych, wielogłosowych utworów chóralnych, Wogóle udział dzieci w większych chórach grozi — zdaniem autora — wątłym narządom głosowym późniejszą ich ruiną. Nietylko najmłodsze dzieci, ale i starsze, w wieku od 8 do 12 lat, nie są absolutnie w stanie śpiewać przez czas dłuższy, niedochodzący nawet trwania jednej godziny, bez narażenia swej delikatnej muskulatury krtaniowej pod względem jej wydajności na wielkie uszkodzenia. Dziecko w tym wieku—pisze Stoerk— nie zna i nie zdaje sobie sprawy ze znużenia fizycznego, a zresztą, gdyby nawet poczuło się zmęczonem przez śpiewanie, zwykle nie odważy się powiedzieć o tem nauczycielowi. Dlatego to przez dłuższy czas śpiewające dzieci, im bardziej ich muskulaturę ogarnia znużenie, tem więcej się wysilają, aby oile możności dorównać siłą głosu swemu sąsiadowi albo go nawet przekrzyczeć. Wystarczy kilka tygodni takiego nauczania śpiewu, tak wytężającego i przekraczającego przyrodzone siły dziecka, aby i najlepszy głos został zmarnowany na zawsze. Ostatecznie Stoerk dochodzi do konkluzji, że oparta na wyłącznem wykonywaniu wielogłosowych utworów chóralnych nauka śpiewu w szkołach powszechnych, wydaje — oile chodzi o jej wartość pod względem wykształcenia głosu i wyszkolenia jego indywidualnej sprawności — przeważnie rezultat negatywny, i podkreśla z całym naciskiem, że powyższe jego zapatrywania nie polegają na teoretycznych kalkulacjach lecz opierają się na materjale obserwacyjnym, zebranym laryngoskopijnie na tysiącach dziecięcych krtani i przez szereg lat. Takie dzieci cierpią na nieustannie powracajacą chrypkę, a przy laryngoskopijnem badaniu ukazuje się w miejsce dobrze rozwiniętej krtani, typ tak zw. wyśpiewanej krtani, wykazującej zmiany, które się spotyka u śpiewaków o wyczerpanych, „zdartych" narządach głosowych.

Również i Haeser wypowiada się w swem dziele „Die menschliche Stimme, ihre Organe, ihre Ausbildung, Pflege und Erhaltung" przeciw systematycznej nauce śpiewu u dziecka przez 8-mym rokiem jego życia, powołując się przytem na długoletnie i wielkie doświadczenie własne. Nie znaczy to jednak — zastrzega się autor — jakoby dziecko we wcześniejszym okresie życia nie miało śpiewać a nawet wykonywać ćwiczeń wokalnych. Z całym jednak naciskiem występuje przeciwko wybujałościom chóralnego śpiewu w szkole i zwraca uwagę na konieczność jak najdalej posuniętej ostrożności i troskliwości nauczyciela, aby przez niewłaściwe traktowanie i stawianie zbytnich wymagań nie sprowadzać szkód dla głosu; lecz nawet dla ogólnego zdrowia dziecka. Uważa przedewszystkiem za szkodliwe zmuszanie dzieci w wieku poniżej 10 lat do śpiewania utworów chóralnych, wymagających przekraczania granic naturalnej tessitury głosu, albowiem dopiero po tym czasie, wraz z ukończeniem drugiej zmiany zębów, z którą dokonywuje się równocześnie poważny rozwój fizyczny, kończy się właściwy okres dzieciństwa i przechodzi w silniejszy okres chłopięctwa.

Zdecydowaną walkę przeciw niewłaściwem traktowaniu głosu dziecka w szkole prowadził zmarły w 1918 r. znany francuski laryngolog Dr. Pierre Bonnier. W ogromnej liczbie artykułów, rozpraw, memorjałów, referatów i t. p., z których dla przykładu wymienię „La destruction des voix et l'enseignement du chant" (1902), „La voix de l'instituteur" (1902), „L'enseignement du chant et la physiologie" (1906), „La destruction des voix par l'enseignement antiphysiologique" (1906), „La voix dans l'enseignement", Rapport au Congres int. de Pédologie, Bruxelles (1911), i w. i., występował przeciwko nadwyrę-

żaniu głosu dziecka w szkole, przeciw nadużyciom popełnianym na jego rejestrach głosowych oraz na głosie podczas mutacji.

Przykłady możnaby mnożyć bez liku, przeciwników śpiewu chóralnego u dzieci odnajdywać w najdawniejszej i we współczesnej odnośnej literaturze, od słynnych pedagogów, Garcii i Faure'a, do laryngologów i pedagogów Dr. Flataua. Dr. Gutzmanna Paulsena, Autenrietha i Rollego. Dziecko śpiewające w chórze—mówi Garcia—zmuszane w wieku od 7 do 12 lat do śpiewania w bardzo wielkich salach i często pośród nadzwyczaj wielkich mas głosowych, nie oszczędzając krtani i płuc krzyczy nadmiernie, krzyczy tak gwałtownie, że zgóry musimy przewidywać utratę głosu. Zwłaszcza rejestr piersiowy narażony tu jest na dotkliwe krzywdy, wydaje głos krzykliwy, jaskrawy, („criant — glapissant"), nieprzyjemny, znany powszechnie pod nazwą „głosu dziecka śpiewającego w chórze". Do tych samych, jeśli nie ostrzejszych jeszcze wniosków, doszedł cały szereg współczesnych pedagogów oraz specjalistów lekarzy, jak np. ci, których przed chwilą wymieniłem, z których Dr. Gutzmanowi współczesna pedagogja wokalna zawdzięcza imponującą liczbę wartościowych prac z dziedziny fizjologji głosu. Domagają się oni wszyscy oparcia nauki śpiewu w szkole na podstawie racjonalnie pojętego kształcenia, rozwijania głosu u dziecka. Zasada ta przeniknęła wreszcie liczne mury uprzedzeń i stała się punktem wyjścia do krystalizowania się nowych i zdrowych poglądów na to zagadnienie.

W całym szeregu krajów zaczyna się istotnie utrwalać przekonanie, że pomiędzy śpiewem szkolnym a śpiewem artystyczno-zawodowym, niema zasadniczej różnicy, to znaczy, że i szkolna nauka śpiewu musi opierać się na podstawach solidnego kształtowania narządu głosowego, na podstawach tego, co zwykliśmy nazywać „stawianiem głosu". Wiemy wszyscy, że na całokształt studjów wokalnych składają się trzy działy, a mianowicie: pierwszy, poświęcony rozwijaniu, wzmacnianiu, bardzo często poprawianiu narządu głosowego, a więc temu, co np. Niemcy określają przez „Stimmbildung", drugi, przeznaczony nauce „gry na instrumencie", rozwijaniu biegłości, ruchliwości, dynamiki w głosie, a więc temu, co Niemcy nazywają „Gesangslehre", trzeci, poświęcony interpretacji, a więc dział dotykający całego splotu zagadnień natury estetycznej i psychologicznej.

Zdajemy sobie wszyscy dokładnie z tego sprawę, że nie może być mowy o tem, aby te działy, nawet pierwszy, odnoszący się do rozbudowy narządu głosowego, do „ustawienia", mogły być podczas pobytu dziecka w szkole powszechnej przeprowadzone w sposób tak gruntowny, jak się to dzieje — albo dziać powinno — w konserwatorjach czy szkołach śpiewu solowego w stosunku do kandydatów na śpiewaka zawodowego. Na tak gruntowną naukę śpiewu mogą sobie pozwolić — a właściwie są do tego zmuszone, gdyż nie mogą się bez niej obyć —. te zespoły chóralne, które posiadają charakter zawodowy, jak np. doskonałe i znane w świecie muzycznym chóry „Wiener Sänger-Knaben", chór Kaplicy Sykstyńskiej, chór chłopców z kościoła Saint-Francois-Xavier w Paryżu i in., tak jak zresztą były kształcone głosy dzieci w byłych francuskich szkołach śpiewu przy kościołach, w tak zw. „maitrises", które — jak wykazuje J. Faure w swem dziele „La voix et le chant" — były nieustannem źródłem, zasilającem operowe sceny francuskie pięknemi głosami. Wiemy, że o tak gruntownem szkoleniu głosu dziecka nie może marzyć nauczyciel śpiewu w szkole powszechnej. Nie pozwala mu na to chociażby program szkolny, przewidujący bardzo ograniczoną ilość czasu dla nauki śpiewu, nie pozwala mu na to przedewszystkiem ilość uczniów, wykluczająca możliwość indywidualnego traktowania ucznia w ciągu nauki. Mimo to jednak, nawet w tych niekorzystnych, gdyż niewystarczających, warunkach można osiągnąć takie przynajmniej wyrobienie głosu dziecka, aby ono mogło, bez szkody dla zdrowia swego narządu głosowego, nietylko wykonywać śpiewy szkolne, ale i zyskać na przyszłość zdrowe podstawy dla fizjologicznego rozwoju głosu.

„Ustawienie głosu“ dziecka (chłopców i dziewcząt) opiera się na tych samych zasadach, na których polega praca nad rozwojem głosu kobiecego, albowiem narząd głosowy dziecka jest podobny pod względem mechanizmu i stosowania resonacji do narządu głosowego kobiety. Różni się od głosu kobiecego jedynie mniejszą wydajnością pod względem skali, siły, wytrzymałości i dlatego prosty rozsądek nakazuje stawiać narządowi głosowemu dziecka o wiele mniejsze wymagania. Ze specjalną uwagą i troską należy traktować u dziecka rejestry głosowe. Jak to wykazali Gutzmann i Flatau, zaznaczone są już one w głosie 4 letniego dziecka, a u chłopca w wieku szkolnym znajdują się one w pełni funkcjonowania, wykazują bruzdy i załamania pomiędzy piersiowym a głowowym rejestrem. (W 10 — 11 numerze „Kwartalnika Muzycznego“ uzasadniałem szczegółowo konieczność opracowania jednolitej dla Polski nomenklatury w fizjologji głosu oraz terminologji w technice śpiewu, dlatego nie mogę zajmować się tą kwestją w ramach dzisiejszego referatu). Skoro więc rejestry w głosie dziecka zaznaczają się już tak wcześnie, to zdrowy rozsądek musi nam uprzytomniać, że w głosie dziecka muszą również zaznaczać się konsekwencje dobrego czy złego traktowania jego rejestrów. Jak przed chwilą stwierdziliśmy, głos chłopca przed mutacją jest właściwie głosem kobiecym a więc trzeba go jako taki, odpowiednio traktować. Jest wiadomem, że wyciąganie w górę u kobiet rejestru piersiowego sprowadza zawsze olbrzymie szkody dla zdrowia głosu i że obowiązuje tu kardynalna zasada: nie należy nigdy wyciągać rejestru dolnego, a więc piersiowego, ku górze, lecz górny, a więc głowowy, sprowadzać w dół i obejmować nim o ile możności cały zasięg głosu. Jak wiemy, zasięg rejestru piersiowego u kobiet jest bardzo mały, gdyż sięga on mniej więcej u sopranu od *h* do *f'*, u mezzo-sopranu do *g'*, a tylko w głosie altowym podchodzi on wyżej i może sięgnąć nawet do *c''*. Ponieważ w chórach szkolnych — a wiadomo, że wszystkie niemal pieśni, śpiewane w szkole sięgają poza te granice — dzieci starają się siebie nawzajem przekrzyczeć, przyczem najbardziej uzdolnione zachowują się tu najaktywniej, podnosi się zwykle granica rejestru piesiowego o kilka tonów do góry, śpiew zamienia się w krzyk. W tych nadużyciach, popełnianych na rejestrze piersiowym, tkwi jedna z przyczyn zła, ona wyjaśnia nam, dlaczego to zwykle najpiękniejsze głosy zostają w szkole powszechnej zrujnowane. Daleki jestem od tego, aby winę tego stanu rzeczy zwalać bezpośrednio na nauczycielstwo; wina tkwi w systemie, w niewłaściwej tradycji, która koniecznie chce już w niższych klasach szkoły powszechnej słyszeć wielogłosowe chóry, która chce słyszeć w tym śpiewie dzieci „potęgę brzmienia“ (autentyczne!), która mierzy wartość szkolnej nauki śpiewu ilością i trudnością wykonywanych przez chór szkolny utworów. Świadomość, że do zaśpiewania chóralnego niewinnej napozór piosenki ludowej lub prostej pieśni kościelnej potrzeba tak samo wykształconego i wyrobionego organu głosowego, jak do zaśpiewania tak zw. popisowego utworu, z trudem przenika do tych, którzy każą wątłym głosom 10-cio a nawet 8-mio letnich dzieci wykonywać wśród wielkich mas głosowych, w wielkich salach, w ramach tak modnych dzisiaj zawodów i popisów wielogłosowe utwory chóralne, przekraczające fizyczne i psychiczne dyspozycje dziecka.

Podobnie jak w niewłaściwem traktowaniu zagadnienia rejestrów głosowych, tak i w nieprzestrzeganiu fizjologicznych praw w odniesieniu do mutacji głosu tkwi przyczyna rujnowania głosów dzieci w okresie szkolnym. Podczas gdy przeważająca większość pedagogów a przedewszystkiem lekarzy zaleca przerwanie nauki śpiewu w tym tak krytycznym dla głosu okresie, niektórzy z nich nie widzą niebezpieczeństwa w jej prowadzeniu i nakazują tylko ostrożność, lekkie nucenie, śpiewanie w wygodnej tonacji i t. p. Wyłączenie mutujących ze śpiewu mogłoby bowiem — ich zdaniem — wywołać u chłopców zaniedbanie w ich rozwoju muzykalnym, zobojętnienie dla śpiewu, a w każdym razie pewne przeszkody w normalnym toku nauki. Otóż należy tu podkreślić z całym naciskiem, że jak długo nauczyciel w szkole powszechnej nie będzie mógł, ze względu na ograniczoną

liczbę lekcyj śpiewu oraz na wielką liczbę uczonych przez niego dzieci, prowadzić nauki śpiewu indywidualnie, z każdym uczniem zosobna, tak długo wszelkie usprawiedliwienia niemożności wyłączania mutujących uczniów z obowiązku śpiewania, ze względu na mogące nastąpić zaniedbania się tych uczniów w tym przedmiocie, należy uznać za niewystarczające. Jakiekolwiek mogłyby z tego wyniknąć szkody czy przeszkody w toku nauczania, jakiekolwiek nastąpiłoby zahamowanie w rozwoju muzykalnym ucznia, wszystko nie stałoby w jakiejkolwiek proporcji do wielkości szkód, wyrządzonych zdrowiu narządu głosowego dziecka może na całe jego życie.

Przypatrzmy się krtani chłopca w okresie mutacji. Rozrastanie się jej jest niekiedy niezwykle intensywne, powiększa się szybko, zajmuje niższą pozycję a na szyi występuje coraz wyraźniej środkowa część chrząstki tarczowatej, tak zw. jabłko Adama. Jak wielka się tu odbywa rewolucja, świadczy o tem zjawisko, znane chociażby z rezultatu pomiarów, dokonywanych przez francuskiego fizjologa Edwarda F o u r n i é (Physiologie de la voix et de la parole), że różne części składowe krtani chłopięcej wykazują podczas mutacji przyrost dwukrotnie większy od przyrostu dokonywującego się w czasie od 2-go roku życia aż do nadejścia mutacji, i to dokonywującej się niekiedy w ciągu kilku tygodni a nawet dni. Znany jest przykład śpiewaka Lablache'a, u którego proces mutacji głosu dokonał się w ciągu kilkunastu godzin, u którego w ciągu jednej nocy miała się dokonać zmiana sopranu na głos basowy. Oczywiście nie należy o tem zapominać, że mutacja pod względem intensywności, czasu trwania, formy i t. d. przechodzi u każdego osobnika inaczej. Niekiedy dokonywuje się nadzwyczaj szybko, jak to wykazuje m. i. podany przed chwilą przykład Lablache'a, niekiedy znów proces ten trwa czas długi, sięgający 2—3 lat. U jednego chłopca rozwija się u przechodzi bez jakiegolwiek zahamowania, u innego dokonywuje się w oderwanych od siebie etapach, z pojawiającemi się pauzami, w których głos brzmi naturalnie i zdrowo. Jest to tak zw. mutacja wielokrotna. Również i pod względem zmian w samym głosie panuje tu największa różnorodność. Podczas gdy u jednego osobnika zmienia się jedynie wysokość głosu a dźwięk naogół nie ulega większej zmianie, to u drugiego występuje chrypka, załamywanie się głosu lub nagłe opadanie z wysokiej pozycji w niską i t. p. Również i krtań, gdy ją w tym okresie badamy laryngoskopijnie, przedstawia nam najróżnorodniejszy obraz. Nieraz zachodzą warunki zupełnie normalne, czasem lekkie zaczerwienienie i obfite wydzielanie błony śluzowej, innym razem znowu silne przekrwienie i opuchnięcie krtani, robiące wrażenie ostrego zapalenia.

Przykłady te podkreślają trudne i odpowiedzialne zadanie nauczyciela, który powinienby nieustannie obserwować swych uczniów, aby módz ich zawczasu usunąć od śpiewania zbiorowego, skoro tylko zauważy pierwsze oznaki zaczynającej się mutacji głosu. Oile mutacja dokonywuje się w formie łagodnej, może nauczyciel, przy zastosowaniu jak największej ostrożności, odbywać naukę śpiewu z przechodzącym mutację, ale tylko z każdym z osobna, nigdy w formie śpiewu zbiorowego. Gdy jednak występuje chrypka, załamywanie się głosu, i t. p., w takich wypadkach uczeń musi być bezwarunkowo wyłączony z obowiązku śpiewania. Nie znaczy to jednak, aby mutującego ucznia należało wogóle zwalniać z obowiązku obecności na godzinie śpiewu. Taki uczeń, chociaż sam przez dłuższy okres czasu nie będzie brał udziału w śpiewie, z przysłuchiwania się śpiewowi innych, z toku lekcji odniesie niejedną korzyść dla swego rozwoju muzykalnego.

Podobnie jak u chłopców, należy również i w stosunku do dziewcząt zastosować wielką ostrożność w obchodzeniu się z ich głosem w czasie mutacji, którą, jak wiemy, przechodzą, aczkolwiek nie w tak gwałtownej formie, również i dziewczęta. Wogóle należałoby jak najbardziej oszczędzać i chronić od wysiłków wątłe narządy głosowe dziewcząt w okresie, w którym dokonywuje się w nich fizjologiczny proces rozwojowy. Ponieważ jakiekolwiek porozumienie się pomiędzy nauczycielem a uczennicą w tej delikatnej kwestji jest wykluczone, powinnoby się stać zadaniem nauczycielki czuwanie nad tem i zawiado-

mienie w porę nauczyciela o konieczności zaprzestania na jakiś czas śpiewania przez daną uczennicę. W związku z powyższą kwestją zostają coraz częściej wysuwane wnioski, aby naukę śpiewu szkolnego u dziewcząt udzielały nauczycielki. Postulat ten, postawiony na trzecim Kongresie muzyczno-pedagogicznym, referowała kobieta, Dr. Müller-Liebenwalde, uzasadniając tę konieczność nietylko względami natury fizjologicznej, ale i techniczno-wokalnej.

A teraz, nie tracąc z oka przebytej drogi naszych rozważań, uzupełnimy je kilku uwagami natury praktycznej, któreby jeszcze raz podkreśliły ważność niektórych mom ntów składających się na całość omawianego zagadnienia. Nie potrzebuję oczywiście zaznaczać, że uwagi te będą podane przykładowo, gdyż jak to stwierdziłem na początku, ramy referatu wykluczają możność szczegółowego rozpatrzenia głównych zagadnień metodycznych, odnoszących się do nauki śpiewu w szkole powszechnej. Jako największy wniosek, wynikający z toku dzisiejszych naszych rozważań, musimy uznać zasadę, że tylko taką naukę śpiewu w szkole powszechnej należy uznać za pożyteczną i celową, która doprowadzi do umuzykalnienia dziecka i rozwinięcia w niem wrażliwości na piękno muzyczne oraz zamiłowania do śpiewu, która w szczególności wykształci mu słuch i nauczy go czytania nut głosem, która jednak zdoła to osiągnąć bez jakiejkolwiek, najmniejszej nawet szkody dla zdrowia i normalnego rozwoju narządu głosowego dziecka. Wykazywaliśmy, że kształcenie głosu dziecka w szkole musi być traktowane, jeśli np. chodzi o wyrobienie rejestru głosowego i wyrównanie go z piersiowym, jeśli chodzi o pozwalanie na śpiewanie mutującym, indywidualnie. Zindywidualizowanie nauki w odniesieniu do powyższych problemów musi się stać najważniejszą zasadą pedagogiczną. Wszędzie tam, gdzie okoliczności i warunki (niewystarczająca ilość godzin, zbyt wielka ilość uczniów i t. p.) nie pozwalają na indywidualne traktowanie, jedynie miarodajnym winien być wzgląd na zdrowie narządu głosowego dziecka.

Troska ta powinna uwidoczniać się już podczas pierwszej lekcji śpiewu. Nim zaczniemy z dziećmi wykonywać jakiekolwiek ćwiczenia wokalne, musimy stwierdzić, czy przewody oddechowe dziecka znajdują się w porządku, a w szczególności czy nie zachodzą wypadki zatkania nosa w postaci polipów, zgrubień czy skrzywień przegrody nosowej i t. p. Najbardziej widoczne zmiany, nienormalności w funkcjonowaniu, nie uchodzą zazwyczaj uwagi nauczyciela. Mniej widocznych może on jednak łatwo nie spostrzec i dlatego przy rozpoczęciu nauki śpiewu powinien mieć nauczyciel do swej dyspozycji fachową pomoc szkolnego lekarza. Nie potrzebuję podkreślać, że na wypadek stwierdzenia w nosie ucznia wymienionych powyżej przeszkód, nauczyciel powinien zwrócić uwagę rodziców na konieczność usunięcia (zabieg operacyjny), a w każdym razie nie pozwolić na śpiewanie, jak długo u danego ucznia przewody oddechowe nie zostaną przyprowadzone do porządku.

Stwierdziliśmy, że zmuszanie dzieci do śpiewania utworów, przekraczających głosową tessiturę dziecka, sprowadza poważne szkody. Pierwszą rzeczą którą — obok stwierdzenia stanu przewodów oddechowych — powinien nauczyciel w szkole zbadać, jest charakter i zasięg głosu każdego ucznia. Gdyby takie badanie miało wymagać czasu kilku tygodni, zanim skale głosowe wszystkich dzieci zostałyby dokładnie stwierdzone i zanotowane, jeśliby to miało skrócić produkcje wokalne w danym roku szkolnym, celowość przeprowadzenia tego zbadania nie może ulegać dyskusji. Nie potrzebujemy również zwracać specjalnej uwagi na to, że w klasach wyższych, zajętych przez młodzież w tym wieku, w którym może się już zacząć mutacja, nie wystarczy badanie głosów na początku roku szkolnego, lecz musi się je przeprowadzać w ciągu całego roku uważnie i systematycznie. Mimochodem przypominamy również o konieczności uwzględniania przy badaniu słuchu dziecka jego dyspozycyj natury psychologicznej. Zamieszczona w Nr. 10—11 Kwartalnika Muzycznego praca Dr. Zofji Lissa „O psychologji muzycznej dziecka" odda tu z pewnością nieocenioną pomoc. Bez uwzględniania bowiem tego momentu, mo-

glibyśmy stawiać niekiedy z gruntu fałszywe opinje co do słuchu, pamięci muzycznej, słowem co do muzykalności badanego dziecka,

Że w czasie śpiewania należy zarządzać częste pauzy wypoczynkowe, o tem mówi każdy dobry podręcznik metodyki śpiewu. Przypominając to, pragnę zwrócić uwagę na naukowo stwierdzony fakt, że zaczynające naukę, a więc sześcioletnie dziecko, może śpiewać bez przerwy najwyżej przez przeciąg 5 minut, a potem musi przez podwójną ilość czasu odpoczywać, oile oczywiście śpiew ten niema dziecku przynieść jakiejkolwiek szkody. Świadczy to o dobrej fizycznej dyspozycji ucznia jeśli po 50 lekcjach śpiewu, potrafi śpiewac bez zmęczenia przez 15 minut bez przerwy.

W toku naszych rozważań zaznaczyliśmy niejednokrotnie, że indywidualizacja w nauczaniu śpiewu, zwłaszcza w pierwszym okresie, wysuwa się na czoło konieczności, z tem zagadnieniem związanych. Dlatego to i w niemieckim programie nauki śpiewu widnieje zasada: „należy zachęcać dzieci na wszystkich stopniach do samodzielnego śpiewania i stopniowo je do tego przyzwyczajać". Zalety tego są widoczne: nauczyciel nietylko będzie mógł lepiej poznać każde dziecko z osobna, kontrolować i rozwijać słuch we wszystkich jego własnościach, ale przedewszystkiem należycie kształtowość jego narząd głosowy, rozwijać, doskonalić i wzmacniać i nie dopuszczać do jakichkolwiek uszkodzeń. Albowiem daleko łatwiej jest ochronić narząd głosowy przed zaburzeniami, niż powstałe zaburzenia usunąć.

Jeśli powyższe rozważania mogły wywołać zrozumienie konieczności zwracania jak największej nwagi na zdrowie narządu głosowego dziecka podczas jego nauki śpiewu, to referat ten spełnił swoje zadanie.

SPRAWOZDANIA

Richard Eichenauer, Musik nud Rasse. J. F. Lehmanns Verlag, München 1932, 8-o. Stron 286, z 40 ilustracjami i 90 przykładami nutowemi.

Do lektury tej książki, tak fascynującej swym tematem zwłaszcza w chwili obecnej, przystępować należy z jak największą ostrożnością. Założeniem jej jest przekonanie, że każdej rasie fizycznej odpowiada ściśle określona psychika, która w dziedzinie muzyki (i wogóle: sztuki) wyraża się odrębnym stylem. Jakkolwiek wiele spostrzeżeń przemawia za słusznością takiego poglądu, to jednak stwierdzić trzeba wyraźnie, że stosunek między zróżnicowaniem psychicznem a zróżnicowaniem rasowem nie jest jeszcze naukowo zbadany ani określony. W sprawie tej pisze Jan Czekanowski w swym „Zarysie antropologji Polski" (Lwów 1930), str. 432, co następuje: „Istnieje coprawda bardzo obfita literatura. opisująca właściwości psychiczne poszczególnych składników rasowych rodzaju ludzkiego. Są to jednak impresje feljetonistów, nie kontrolujących swych twierdzeń przy pomocy współczesnych objektywnych metod badania. Ponadto ujęcia te bywają niepozbawione tendencyjnego zabarwienia politycznego, co powoduje, że spotykamy tam poglądy skrajnie sprzeczne. Gdy wojujący nacjonalizm niemiecki kierunku polityczno-antropologicznego wierzy, iż najważniejsze walory psychiczne są przyrodzonemi właściwościami rasy nordycznej, i tem uzasadnia *naukowo* jej *nadczłowiecze* pretensje, liberalni autorzy żydowscy posuwają się do negacji istnienia różnic rasowych i przypisują wszelkie różnice oddziaływaniu środowiska".

Ta opinja znakomitego antropologa pozwala zająć właściwe stanowisko wobec twierdzeń autora „Muzyki i rasy" i może ustrzec od bezkrytycznego poddania się ich sugestjom. Bo choć R. Eichenauer zaznacza wyraźnie (str. 14), że różnice stylistyczne a różnice wartości to dwie różne rzeczy. gdyż pierwsze uwarunkowane są czynnikami rasowemi, a drugie— czynnikami indywidualnemi, to jednak w swych ocenach poszczególnych stylów w histo-

rycznym rozwoju muzyki o zastrzeżeniu tem niezawsze pamięta, przypisując bezwzględnie najwyższe wartości rasie nordycznej. Przyjmuje przytem równoważność pojęć: nordyczny i germański, na co, rzecz prosta, trudno się zgodzić. Nie wszyscy bowiem Niemcy przedstawiają typ rasowy nordyczny, a ponadto element nordyczny zasiedla nietylko terytorja niemieckie. Wystarczy wspomnieć choćby tylko północne dzielnice Polski, mające charakter wybitnie nordyczny. Pozatem R. Eichenauer, nastawiony wyłącznie rasowo, zajmuje stanowisko niemal bezwzględnie negatywne wobec bardzo ważnego i niezaprzeczalnego wpływu środowiska. Stąd, w szczegółowej interpretacji, jego uzasadnienia rasowe stają się niekiedy conajmniej sztuczne, jeśli już nie wprost naciągane.

Prócz tych zasadniczych uwag ogólnych należy jeszcze na wstępie zaznaczyć, że wyraz „rasa" w omawianej książce R. Eichenauera, który idzie za terminologją popularnego pisarza niemieckiego H. F. K. Günthera *(Rassenkunde des deutschen Volkes*, 1928), oznacza to samo, co w polskiej naukowej literaturze antropologicznej „składnik rasowy" lub „typ antropologiczny". Także terminologja szczegółowa składników rasowych, zastosowana przez R. Eichenauera, wymaga dla czytelnika polskiego, obeznanego choćby najogólniej z polską terminologją antropologiczną, pewnych wyjaśnień. Obok bowiem określeń wspólnych terminologji polskiej i niemieckiej, jak rasa nordyczna (typ n.) lub rasa dynarska (typ d.), używa R. Eichenauer terminów odrębnych, niż antropologja polska. I tak *baltische Rasse* znaczy: typ subnordyczny, *westische R.*—t. śródziemnomorski, *vorderasiatische R.*—t. armenoidalny, *ostische R.*—t. laponoidalny (z przymieszką armenoidalną), *fälische R.*—t. nordyczno-śródziemnomorski (północno zachodni, J. Czekanowski l. c. str. 327), *ostbaltische R.*—t. presłowiański i subnordyczny, wreszcie *orientalische R.*—t. orjentalny, oznacza u R. Eichenauera niemal wyłącznie tylko Żydów.

Po przedstawieniu zasadniczego założenia, autor rozważa w kolejnych 14 rozdziałach szereg zagadnień z historycznego rozwoju muzyki, starając się wyjaśnić je z punktu widzenia rasowego. Zgóry nastawiony jest w stosunku do tych zagadnień „nordycznie", Wierzy przytem w wyższość rasy nordycznej nad wszystkiemi innemi. Toteż dla wszelkich wartościowych objawów w muzyce stara się znaleźć wytłumaczenie rasowe nordycznej inne zaś jużto uważa za mniej wartościowe, jużto pomija ich wytłumaczenie rasowe milczeniem. I tak: wspominając muzykę *starochińską, sumeryjską i staroegipską*, stwierdza, że zarówno ich materjał tonalny (pentatonika!), jak podniosły charakter emocjonalny, surowy porządek oraz związanie muzyki z kultem religijnym, wybitnie odpowiadają charakterowi nordycznemu, mimoże o muzyce tych narodów starożytnych wiemy bardzo niewiele. *Indowie i Persowie* przedstawiają się według R. Eichenauera wybitnie już jako te narody, u których w starożytności największą rolę odegrała rasa nordyczna. Modlitwy hinduskie prowadzą autora pośrednio do pieśni starogermańskich, bezpośrednio zaś do praktyki muzycznej starohelleńskiej. Na gruzach staroazjatyckiej (nordycznej) muzyki rozkwita nowa, arabsko-perska, lecz i ona rozwój swój zawdzięcza według R. Eichenauera być może podbitym Persom (a więc rasie nordycznej), a być może elementowi armenoidalnemu (rasie przednioazjatyckiej), w każdym razie jednak nie rasie orjentalnej, której zdolność twórczo autor wyraźnie neguje. Inny materjał tonalny, przedewszystkiem interwały mniejsze od półtonu, a także inny charakter uczuciowy tej muzyki wskazują, że stworzyły ją inne elementy rasowe, a nie wyłącznie rasa nordyczna.

Z punktu widzenia rasowego, rozkwit kultury greckiej przedstawia się R. Eichenauerowi jako równoznaczny z rozwojem nordycznego elementu rasowego na terenie dawnej Hellady. Upadek tej kultury nastąpił z chwilą, gdy inne czynniki rasowe uzyskały przewagę w składzie fizycznym ludności greckiej. Treść pieśni ludowej greckiej zbliża się do pieśni nordycznej (germańskiej). Sposób muzycznego towarzyszenia utworom epickim również przypomina późniejsze praktyki nordyczne. Instrumentem nordycznych Hellenów była lira lub kithara, a więc instrument strunowy, jak później u ludów nordycznych (germańskich).

Przeciwieństwo instrumentów strunowych *(kithara)* i dętych *(aulos)*, przeciwieństwo muzyki „apolińskiej“ i „dionizyjskiej“, przedstawia się według R. Eichenauera jako przeciwieństwo rasowe. Sztuka apolińska jest nordyczna, sztuka dionizyjska—przednioazjatycka. Nordyczne zasiedlenie Grecji dokonało się w trzech etapach: wędrówka jońska (około 2000 przed Chr.), achajska (ok. 1400) i dorycka (ok. 1100). Ostatnia oznacza rozkwit rasy nordycznej na ziemi greckiej. Spartańskie pieśni wojenne, marsze, pieśni religijne i t. p. przypominają późniejsze pieśni starogermańskie. Brak zabytków muzycznych sprawia, że wnioskowanie o charakterze muzyki dokonywa się na podstawie zabytków poetyckich. Wykazują one również działania innych czynników rasowych obok nordycznego. Poezja Archilocha (ok. 650), Alkaiosa (ok. 625—575), Safony i Anakreonta, każą przypuszczać mimo niezachowania muzyki o jej charakterze śródziemnomorskim. W dramacie greckim Ajschylosa i Sofoklesa przebija wyraźnie nordyczna postawa duchowa. Eurypides zaś jest już rasowo inny.

Teorja muzyki starogreckiej z punktu widzenia rasowego przedstawia się autorowi również jako twór nordyczny. Pierwotna pentatonika wspólna jest wszystkim ludom indogermańskim. W stosunku do późniejszej skali siedmiotonowej (doryckiej, frygijskiej i lidyjskiej) zjawia się rozmaita ocena wartości. Najwyżej ceniona jest gama dorycka. Jest to gama muzyki kitharowej, muzyki apollińskiej, gama nordyczna. Dwie inne gamy: frygijska i lidyjska, mają zastosowanie w auletyce, w muzyce dionizyjskiej, nienordycznej, lecz przednioazjatyckiej. Diatoniczny rodzaj właściwy jest muzyce nordycznej. Chromatyczny, a tembardziej enharmoniczny świadczy o przewadze rasy przednioazjatyckiej.

W starożytnej Helladzie muzyka stała w służbie państwa. Dzielny obywatel którego miała wychować, odpowiada ideałowi rasy nordycznej. Zczasem, zarówno teorja muzyczna grecka, jak i ten ideał obywatela, uległy silnej modyfikacji pod wpływem przewagi elementu armenoidalnego (rasy przednioazjatyckiej).

Następne rozdziały poświęca R. Eichenauer początkom muzyki gregorjańskiej oraz muzyce germańskiej. Jednogłosowość, melodja wolna od wszelkiej ukrytej harmonji, melizmatyka, cechujące pierwsze śpiewy kościoła chrześcijańskiego, zawdzięczają swój charakter rasie orjentalnej. Silny jest w tej muzyce również element przednioazjatycki. W przeciwieństwie do pierwotnej muzyki gregorjańskiej, muzyka germańska ma w sobie zarodek harmonji. Rasie nordycznej zawdzięcza Europa powstanie wielogłosowości.

Z chwilą gdy chrześcijaństwo opanowało kraje nordyczne, rozpoczęła się infiltracja wzajemna jednogłosowej muzyki gregorjańskiej i wielogłosowej muzyki germańskiej. Do muzyki kościelnej przenika w Europie północnej tematyka trójdźwiękowa. Sekwencja przedstawia się tak w melodyce, jak w rytmice, jako twór germańsko-nordyczny. Wreszcie wielogłosowość, twór rasy nordycznej, opanowuje muzykę kościelną.

W muzyce minnesängerów, a także w muzyce trubadurów wyraźnie zaznacza się w melodyce element nordyczny. Natomiast rytmika muzyki trubadurów wskazuje na element rasowy śródziemnomorski. W epoce tej wpływy śpiewu gregorjańskiego przenikają również do muzyki ludowej.

Okres rozkwitu polifonji, epoka *Okeghema* i *Josquina,* jest rozkwitem muzyki nordycznej. Linja melodyczna, połączenie linij w polifonji, silny pierwiastek rachunkowy, wogóle przewaga intelektu nad uczuciem — wszystko to są cechy rasowe nordyczne. Polifonja przedstawia się jako wyższy stopień apolińskiej muzyki greckiej. Gotyk w architekturze i polifonja w muzyce to najdoskonalsze twory rasy nordycznej. W tym czasie w szkole rzymskiej i weneckiej występuje na widownię nowy element rasowy, mianowicie: dynarski, który stanowi przewagę także w Niemczech południowych.

W okresie renesansu, w rozwoju osobistych wartości, zaznacza się również dobitnie rasa nordyczna, która — zdaniem autora — jest jedyną, zdolną do rozwoju wartości indywidualnych. Zwrot renesansowych ludzi Italji ku sztuce starogreckiej tłumaczy autor pokrewieństwem ich, jako potomków rasy nordycznej, z nordycznymi Hellenami. Opera

poważna (Monteverdi, Cavalli, Legrenzi, Scarlatti i i. aż do Glucka) jest tworem nordycznym. Również nordyczną jest cała muzyka instrumentalna w epoce przed Bachem. Natomiast opera buffa przedstawia się jako twór rasy śródziemnomorskiej.

Wyrazem twórczych sił nordycznych jest kantata (H. Schütz). Szczytem twórczości nordycznej jest Bach. Jest on jakby ogniskiem, które skupia w sobie całą przeszłość i w którem tkwi cała przyszłość. Jednym z najczystszych nordycznych twórców jest również Händel. Formy takie, jak: pasja, kantata, oratorjum — są formami nordyczno-germańskiego ducha.

Opera o cechach śródziemnomorskich dzięki Gluckowi staje się formą wybitnie nordyczną. Wybór tematów Glucka pozostaje w doskonałej harmonji ze światem uczuć nordycznych.

Fale rozwoju w historji muzyki europejskiej są według R, Eichenauera wahaniami wewnątrz rasy nordycznej. Cechuje je odwrót od sztuki dojrzałej i doskonałej, szukanie rzeczy nowych, dążenie do zaczęcia od początku. Jest to nastawienie psychiczne typowo nordyczne. Owroty takie i dążenia ku rzeczom nowym widzimy po epoce Palestriny i Lasso (opera), po Bachu i Handlu (symfonja).

Wśród mistrzów symfonji Haydn przedstawia się jako charakter wybitnie nordyczny, posiadający wszakże cechy dynarskie. Znacznie trudniej przychodzi autorowi, nastawionemu nordycznie, poradzić sobie z Mozartem i Beethovenem. Mozart nie mieści się w charakterystyce nordycznej. Cechy śródziemnomorskie (włoskie) są w nim zbyt wyraźne. Beethoven jest niewątpliwie mieszańcem, w którym składowe elementy rasowe są siłami napięcia twórczego. Autor jednak nie decyduje się stanowczo, czy uważać Beethovena za typ nordyczno-śródziemnomorski, czy nordyczno-laponoidalny, a skłaniając się ku temu drugiemu określeniu, uważa, iż element laponoidalny był w nim podnietą twórczą dla elementu nordycznego. Schubert jest fizycznie mieszańcem również nordyczno-laponoidalnym. Jednakże w przeciwieństwie do Beethovena wykazuje przewagę elementu laponoidalnego nad nordycznym.

Wogóle stwierdza autor, iż obraz rasowy muzyki europejskiej po Bachu i Händlu staje się coraz bardziej zawikłany. Coraz też trudniej przychodzi nawet wśród twórców niemieckich wykazać czysty element nordyczny. Sztuka a cappella, fuga i sonata były formami nordycznej rasy. Obecnie inne elementy rasowe dochodzą do głosu. Weber przedstawia się jako typ dynarski. Schumann jest bardzo trudny do określenia (nordyczno-laponoidalny). Coraz częściej przejawia się element laponoidalny. Największe wszakże trudności w określeniu rasowem nastręcza Wagner. Zdawałoby się, że on, twórca „germanskiego“ dramatu muzycznego, jest przedstawicielem doskonałym rasy nordycznej. Tak jednak nie jest. R. Eichenauer określa Wagnera jako mieszańca nordyczno-dynarskiego. Odrzucając twierdzenie o żydowskiem pochodzeniu Wagnera, wyklucza element orjentalny i armenoidalny, zaznacza jednak, że między armenoidalnym, a dynarskim istnieją jakieś zbliżenia. Mimo tych stwierdzeń rasowych nie może autor zaprzeczyć ideowej treści dramatów Wagnera. Powtarzająca się zaś w nich idea wyzwolenia świadczy jednak o elemencie wschodnim (armenoidalnym lub orjentalnym).

Z twórców powagnerowskich wymienia autor Ryszarda Straussa, jako nordycznego fizycznie, lecz nie-nordycznego w swej sztuce, H. Pfitznera, typowo nordycznego, Brahmsa — subnordycznego i presłowiańskiego, Brucknera — dynarskiego.

Prądy narodowe, jakie szczególnie silnie zaznaczyły się w muzyce europejskiej w epoce poromantycznej, tłumaczy R. Eichenauer jako ukryte prądy rasowe. Dochodą do głosu nowi kompozytorowie i nowe elementy rasowe wyciskają swe znamię na muzyce europejskiej. We Włoszech: Puccini, śródziemnomorski z przymieszką dynarską, Mascani — śródziemnomorski z przymieszką negroidalną, Busoni—śródziemnomorski, we Francji — Bizet, również śródziemnomorski: W muzyce słowiańskiej zarysowują się

coraz wyraźniej cechy presłowiańskie i subnordyczne. Eichenauer ilustruje je przykładami kompozytorów rosyjskich. Do tej samej grupy kompozytorów należy pod względem rasowym Max Reger, którego cechuje rozdźwięk psychiczny. Muzyce swej nadaje on— zdaniem autora — nieodpowiednie do jej treści formy nordyczne.

Nakoniec zajmuje się Eichenauer kwestją żydowską w muzyce. Zdaniem jego Żydzi zawdzięczają swe zdolności muzyczne jedynie tylko przymieszce armenoidalnej. Naogół zaś przedstawiają oni mieszaninę najrozmaitszych elementów rasowych. I tak: Mendelssohn jest orjentalny z przymieszką armenoidalną, Mayerbeer — orjentalno-armenoidalny z przymieszką nordyczną, Mahler — przeważnie armenoidalny, Schönberg zaś jest wcieleniem cech azjatyckich: negacji i askazy, które ujawniają się w atonalności i dążeniu do zniszczenia wielogłosowej harmonji.

W zakończeniu stwierdza autor ubolewania godne zanieczyszczenie rasowe współczesnej muzyki i zaznacza, iż twórczą w muzyce jest obok rasy nordycznej tylko rasa dynarska. Jest w tem zapewne ukryte przekonanie, że jedynie Niemcy stworzyli, tworzą i tworzyć mogą muzykę europejską, gdyż dwa wymienione elementy rasowe zasiedlają większość terytorjum niemieckiego: nordyczny na północy, dynarski na południu.

Książka R. Eichenauera dla nieuświadomionych antropologicznie Niemców może być podniesieniem ducha, stanowić może jeszcze jeden argument do wzmożenia wiary o niezwykłej wartości „wybranego narodu niemieckiego". Jej tendencyjność jednak jest zbyt grubemi nićmi szyta... W nauce światowej książka ta stanowić może pozycję godną uwagi tylko dzięki swym brakom. Pozwala ona bowiem na zdanie sobie sprawy z faktu, że potrzeba byłoby bardzo wielu badań szczegółowych, opartych o nowoczesne metody antropologiczne, by można było pokusić się o syntetyczne przedstawienie zagadnienia „muzyki i rasy" i o próbę jego naukowego rozwiązania. To, co w książce swej dał R. Eichenauer, nie wychodzi poza „impresje feljetonistów", których charakterystykę w ujęciu J. Czekanowskiego przytoczyłam powyżej.

Dr. B. W.-Keuprulian (Lwów)

Meyer Kathi: Bedeutung und Wesen der Musik. T. I. Der Bedeutungswandel der Musik Heitz u. Cie. Strassburg 1932. 8°, 266 str.

Kathi Meyer podchodzi do muzyki od strony filozofji ścisłej. To też nie zajmują jej problemy właściwej nauki o muzyce, ale te, które leżą na pograniczu obu dyscyplin: filozofji w znaczeniu ściślejszem i muzykologji. Wyrazem tego nastawienia były jej dawniejsze prace naukowe, owocem tych samych zainteresowań jest i dzieło obecne. Przedmiotem jego jest zmiana *znaczenia* muzyki w duchowej kulturze ludzkości, zmiana, dokonywująca się w ciągu całego historycznego rozwoju tej kultury i muzyki, jako jednego z jej elementów. Wedle autorki, zmiany te nie wynikały ani z charakteru samej muzyki, ani z jej społecznej roli, ale zależały przedewszystkiem od ogólnego światopoglądu epoki, od kierunku i założeń myśli filozoficznej, która w danej epoce panowała i wyznaczała miejsce innym przejawom kultury. Zasadniczą tezą autorki jest: filozofja każdej epoki nadaje sztukom wytyczne ich rozwoju, ich sens jako symbolów, ich znaczenie kulturalne i społeczne. Teza ta jednak już w ciągu wywodów okazuje się niejednokrotnie niewystarczająca; autorka natrafiając na pewne sprzeczności i niewystarczalność takiego założenia przy konfrontacji z faktami historycznemi. modyfikuje i rozszerza swą tezę, podpiera ją przybudówkami z zakresu socjologji, a tem samem zmienia zasadniczo swą pierwotną postawę.

Znaczenie muzyki wynika w każdej epoce z tego, czego symbolem i pośrednikiem ona jest, co wyraża i co daje słuchaczom i twórcom. Sens muzyki jako symbolu zmienia się, a wykazanie tych zmian jest może najcenniejszą zdobyczą autorki. Muzyka jest wiec wpierw symbolem energij kosmicznych, potem przeżyć religijnych, a dopiero w ostatniem

stadjum wyrazem uczuć, przeżyć indywidualnych. Przemianę tę wykazuje autorka z ogromną drobiazgowością, a nawet pedanterją. Wciąga w orbitę swych dowodzeń prawie całą literaturę filozoficzną, od traktatów starożytnych Chin, po przez dzieła filozofów greckich, ojców kościoła, filozofów arabskich, teoretyków i myślicieli renesansu, oświecenia, aż do Kanta, Schellinga, Hegla i Schopenhauera. Cytuje ogromnie wiele i długo, powołuje się na każdą, najmniejszą nawet rozprawkę, przytłacza czytelnika wszechstronną erudycją. Mimo to wszystko, i mimo, że zagadnienie, podjęte tu, jest nowe i dotąd przez nikogo nie opracowane, trudno oprzeć się wrażeniu, że książka ta jest w pewnym sensie nieżywotna. Że jest spekulacją na temat spekulacji, nadbudową nadbudowy; że nie pozostaje w organicznym związku ani z zagadnieniami filozofji, ani też muzyki; że została napisana jako l'art pour l'art i pozostanie na uboczu zarówno w literaturze filozoficznej, jak i muzykologicznej, nie wnosząc ani w jedną ani drugą nic nowego. Że jest wynikiem oszałamiającej ekwilibrystyki intelektualnej — i niczem więcej.

Mimo to, są w tej książce rozdziały naprawdę piękne i głębokie: tu należy analiza prądów myślowych średniowiecza, wywody na temat zmiany znaczenia jednostki w epoce renesansu i reformacji, i t. p. Linję historyczną swego zagadnienia doprowadza autorka do końca XIX wieku, zapowiadając tom drugi, najprawdopodobniej poświęcony analogicznym zagadnieniom w XX wieku. Może tam, gdzie odpadnie zbyt daleka perspektywa historyczna, zdobędzie się autorka na mniejszą dozę spekulacji, a więcej bezpośredniości, o ile przewaga tej pierwszej nie leży w charakterze jej umysłowości. O części pierwszej można orzec, że niewspółmierność ogromu włożonej pracy i wyników działa deprymująco.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Schmidt Helmut: „Die drei—und vierstimmigen Organa". Kassel 1933, Bärenreiter—Verlag, 8⁰, 72 stron.

Badania nad muzyką szkoły paryskiej (w. XII—XIII) zajmowały i zajmują nadal umysły wybitnych uczonych. Badania ich mogą się już dziś poszczycić znacznemi wynikami, gdyż wydobyły na powierzchnię historji wspaniałe zabytki ówczesnej praktyki organalnej, które, jak wiemy, miały niewątpliwie decydujące znaczenie dla dalszego rozwoju muzyki wielogłosowej. Szczególnie brzemienną w skutkach była twórczość Perotina Wielkiego, twórcy słynnych organa tripla i quadrupla. I właśnie tematem powyżej wymienionej pracy jest omówienie tych form, tworów najwspanialszych, na jakie zdobyli się w swym wysiłku twórczym ówcześni kompozytorowie. Pierwszem zagadnieniem, które nasunęło się autorowi (po zwróceniu uwagi na nomenklaturę) — to geneza tripla i quadrupla. Idąc za badaniami R. Fickera („Formprobleme der mittelalterl. Musik", Zeitschr. f. Musikwiss. VII; „Primäre Klangformen", Jahrb. d. Musikhibl. Peters 1929; „Musik der Gotik", Universal-Edition 1930), przyjmuje, że struktura głosów w tych formach była zupełnie uzależniona od czynników akordowo-dźwiękowych. Tego rodzaju ujęcie kwestji doprowadziło autora do wniosku, iż, podczas gdy organa dupla są wynikiem rozwoju organum Guidona „modus diaphoniae mollis", to organa tripla i quadrupla powstały jako rezultat rozwoju „modus diaphoniae durus". A jednak czy powyższy wniosek nie jest może zbyt ryzykowny?! Żeby dokładnie zbadać tą sprawę musimy się jeszcze zająć guidonowskiem organum i stroną dźwiękową organa tripla i quadrupla. „Organum durum" Guidona (tak nazywa je autor) opiera się w zupełności na zasadzie paralelizmu Hucbalda i tworzy system kwart-oktawowo-dźwiękowej techniki, zaś „organum molle" dozwala na wprowadzenie obok kwarty jeszcze interwałów sekundy wielkiej oraz tercji wielkiej i małej. Struktura dźwiękowa w organa tripla jest jeszcze bardziej zróżnicowaną, gdyż obok powyższych interwałów zachodzą tam: unison, oktawa, kwinta, a niekiedy nawet, co należy do wyjątków, seksta wielka i mała. Ponadto spotykamy tu na szeroką skalę zastosowanie ruchu przeciwnego, tak, iż dla niektórych ustępów tych utworów stosowanie

tego ruchu staje się poprostu zasadą. Natomiast paralelizm w rodzaju guidonowskiego „organum durum“ jest tu nawet niemożliwy do przeprowadzenia, gdyż na przeszkodzie temu stoją bardzo długie nuty stałe tenoru. Ruch paralelny może pojawiać się tylko pomiędzy duplum a triplum ewentualnie quadruplum, lecz konsekwentne przeprowadzenie takiego ruchu chociażby na przestrzeni dwóch taktów należy tu do bardzo rzadkich wyjątków. Co się zaś tyczy oktawowych podwojeń poszczególnych głosów organalnych, co uważa autor za dowód dla poparcia swego twierdzenia, to zaznaczamy, iż szczegół ten niema w tym wypadku istotnego znaczenia, gdyż dotyczy strony czysto wykonawczej, a nie kompozytorsko-technicznej. Nie przeczymy autorowi, że „organum durum“ utrzymywało się przez dłuższy czas jako forma improwizowana, gdyż jak poucza nas historja, stara praktyka muzyczna, pomimo swego przeżycia się w pewnym okresie, jeszcze jakiś czas się utrzymuje i w końcu tracąc resztki swych sił żywotnych ostatecznie zanika. Jednak mamy pewne powody do twierdzenia, że nietylko w okresie poguidonowskim, lecz nawet za czasów samego Guidona „organum durum“ nie było tak bardzo w powszechnem użyciu, jak to chce przypuszczać autor; a o tem świadczy następująca uwaga Guidona: „Cum itaque jam satis vocum patefacta sit duplicatio, gravem a canente succentum more quo *nos utimur* explicemus. Superior uemque diaphoniae modus durus est, *noster vero molis*“... (Micrologus, Cap. XVIII, Riemann: Geschichte der Musiktheorie, Berlin 1920, str. 74). Czyż powyższe zdanie nie zmusza nas do wniosku, że właśnie „organum molle“ zajmowało wówczas powszechnie umysły twórcze, a „organum durum“ stało się rodzajem wielogłosowości, który przeszedł już tylko do teorji? Dla tego też proponuję, by przy wyprowadzaniu genezy organa tripla i quadrupla nie robić przeskoku wprost od „organum durum“ aż do końca XII wieku, lecz wziąć pod uwagę zarówno rozwój praktyki muzycznej jak i teorji epoki poguidonowskiej. Jak wiemy, w praktyce muzycznej tego okresu nigdzie nie spotykamy się z organum, któreby odpowiadało guidonowskiemu organum durum, a nawet najstarsze zabytki praktyki organalnej nie przeprowadzają konsekwentnie ruchu paralelnego. W teorji zaś da się już dziś łatwo stwierdzić linję, która prowadzi przez *anonimowy* traktat „Ad organum faciendum“ (Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge, Paris 1852, str. 229) i naukę Cottona do powstania organum purum. Dlatego też sądzę, że nie trzeba wyszukiwać specjalnej drogi rozwojowej dla organa tripla i quadrupla, ponieważ drogą tą było właśnie organum purum. Organum to staje się z końcem XII wieku fundamentem, który posłużył do stworzenia nadbudowy w postaci triplum a następnie quadruplum. I tu właśnie okazuje się, że zdobycze Cottona (mam na myśli ruch przeciwny) znalazły w tych utworach swe właściwe zastosowanie. Zwrócono przedewszystkiem uwagę na głosy wyższe, leżące ponad tenorem i tu początkowo ogniskuje się cała uwaga w procesie twórczym, gdyż długie stałe nuty tenoru skostniałe w swej schematyczności, nie przyczyniały się do rozbudowy techniki głosowej. Jednak to jest dopiero połowa procesu, jaki zaczął się, dokonywać w formie organum. Dalszy rozwój — to zaistnienie techniki dyskantowej, gdzie przez zrytmizowanie tenoru w pewnych częściach organum, głos ten jest wciągnięty do życia i współpracy z innemi głosami, a fakt ten jest równoznaczny ze stylem drugiego etapu rozwoju szkoły paryskiej, *stylem Perotina.*

Jakkolwiek powyższe nasze rozważania wskazują na niemożebność wyprowadzenia linji genetycznej organa tripla i quadrupla wprost od organum durum, to jednak nie możemy ograniczyć się wyłącznie do tych uwag, gdyż mogłoby to kogoś utwierdzić w przekonaniu, iż odnosimy się zgoła negatywnie do poglądu, że czynnik dźwiękowy w organach tripla i quadrupla odgrywa wybitną rolę. Istotnie, czynnik taki tu istnieje i w niektórych miejscach tego rodzaju utworów wybija się na pierwszy plan. Jednak pomiędzy czynnikiem dźwiękowym w organum durum a organa tripla i quadrupla jest wielka różnica. Parelelizm organum durum opierający się na postępach kwart-oktawowych, tworzy pochód

szybko poruszających się równowartościowych jednostek dźwiękowych. W organa zaś tripla i quadrupla niema już wyłącznie równowartościowych jednostek, bo obok kwart-oktawowych skojarzeń, spotykamy również i kwint-oktawowe, jak również i inne skojarzenia dźwiękowe, a długie nuty stałe tenoru, rozprzestrzeniające się niekiedy do 100 taktów, zmuszają głosy do zatrzymania się przez dłuższy czas na jednej płaszczyźnie dźwiękowej; a gdy nawet wychodzą one poza granicę dźwiękową, którą im wyznacza tenor, to wtedy tworzą się dwie płaszczyzny dźwiękowe ułożone ponad sobą, z których jedną stanowi tenor, drugą zaś nadbudowa głosów wyższych, wskutek czego powstaje bisferyczność dźwiękowa, co nie pozostaje w żadnym stosunku z organum durum. O ile jednak chcielibyśmy wskazać skąd przyszedł do znaczenia czynnik dźwiękowy w organum triplum i quadruplum, to znów musimy wskazać na organum purum, gdzie pomimo szerokiej linji vocis organalis stałą jest orjentacja oparta na vox principalis. Ta wzajemna zależność głosów w organum purum nie uwydatnia się wprawdzie na pierwszy rzut oka, ponieważ długie nuty vocis principalis umożliwiały stworzenie się szerokich łuków melodycznych w głosie organalnym, jednak z chwilą wprowadzenia triplum, które otrzymuje takie same wartości jak vox organalis (duplum), sytuacja momentalnie uległa zmianie, gdyż głosy wyższe zmuszone respektować ustalone wówczas prawa interwałowe, — z wysunięciem na pierwszy plan consonantia perfecta i media, a więc słabe jeszcze zróżnicowanie interwałowe—zaczynają wzajemnie siebie krępować, wskutek czego czynnik dźwiękowy wychodzi jasno na jaw. Dlatego też zupełnie słusznem jest twierdzenie autora, że struktura melodji w organach tripla i quadrupla jest uzależniona od czynników dźwiękowych. Nie zgadzam się jednak z interpretacją powyższego twierdzenia, w sensie uzależnienia melodyki od aprjorycznie wziętych i gotowych już kwart-oktawowych i kwint-oktawowych konstrukcyj dźwiękowych czy nawet trójdźwiękowych. Trzeba pamiętać, że muzyce średniowiecznej wogóle jest obce takie pojmowanie, gdy jednostką dźwiękową jest tu interwał a nie akord. Wpływ na kształtowanie się melodyki wywierały również czynniki rytmiczno-metryczne. Szczególnie godne uwagi są t. zw. „ordines", o których wspomina autor przy omówieniu rytmiki. „Ordo" jakiegoś „modus" jest to ilość powtórzeń odnośnego „modus", która stanowi jedną całość, zamkniętą po obydwóch stronach pauzami. „Ordines" powodowały rozpadnięcie się linji melodycznej na szereg krótkich fraz, co zdaniem autora jest charakterystyczną cechą organa tripla. W związku z melodyką stoi sprawa „coloru" i „copuli". Podczas gdy przy omawianiu „coloru" ogranicza się autor prawie tylko do relacyj teoretycznych, które były już przedmiotem zainteresowań A d l e r a („Die Wiederholung u. Nachahmung in der Mehrstimmigkeit", Vierteljahrschr. f. Musikwiss. Lipsk 1886, 3), i ogranicza się tylko do podania jednego niestety przykładu z praktyki organalnej, to „copulę" omawia szczegółowiej. Szczególnie cenne są uwagi autora dotyczące notacyjnego przedstawienia obydwóch rodzajów „copuli" t. j. „ligata" i „non ligata", jej rozmiarów, znaczenia formalnego oraz wykonania. Wielką zasługą autora jest skonstatowanie *wpływów muzyki świeckiej* w kompozycjach organalnych. Szczególnie wyraźny jest tu wpływ instrumentalnej muzyki tanecznej, gdyż melodje „stantipes" znalazły tu swe liczne zastosowanie, co miało bardzo dodatni wpływ na pogłębienie wyrazu melodyki organalnej. Jest to jeszcze jeden dowód, że *muzyka świecka już ok. r. 1200 nie była bynajmniej pogardzaną przez najwybitniejszych ówczesnych kompozytorów i czemś niezdolnem do życia, a wręcz przeciwnie wnosiła nowe wartości do muzyki kościelnej, stawała się tem, co zwolna coraz bardziej zaczynało przenikać ówczesne życie muzyczne, by wkońcu już w następnym wieku wydać tak bogate i wspaniałe plony.*

Badania autora naprowadziły go do skonstatowania rozwoju dokonywającego się na gruncie organum triplum, który szedł w kierunku usamodzielnienia linji melodycznej głosów oraz powiększenia partyj organalnych. Stąd przeprowadza autor podział organa tripla na dwie grupy, z których w pierwszej głosy są pod wpływem czynnikiem dźwięko-

wych a partje dyskantowe jeszcze bardzo krótkie; w drugiej natomiast, na czele której stoją tripla P e r o t i n a, widzimy już dążenie w kierunku lincarności oraz powiększenia partyj dyskantowych. W quadruplach Perotina odbywa się ten sam proces, przyczem do znaczenia przychodzi pojawienie się tu pracy tematycznej, który to szczegół z wyjątkiem tylko „Terribilis est. Cumque evigilasset. Gloria" (*rkp. F* fol. 39 — 40 v) jest w triplach niespotykany.

Na zakończenie niniejszego sprawozdania uważamy za swój obowiązek zwrócić uwagę na pewne nieścisłości, jakie zauważyliśmy przy rozpatrywaniach autora nad zagadnieniami teoretycznemi XIII wieku, które odnoszą się do konsonansowości i dyssonansowości poszczególnych interwałów. Niezgodny z rzeczywistością jest podział dyssonansów, jaki przypisuje autor *Frankonowi z Kolonji*, utrzymując, że teoretyk ten do dyssonansów doskonałych zalicza: małą sekundę, kwartę zwiększoną oraz setymę wielką i małą, zaś do dyssonansów niedoskonałych: wielką i małą sekstę, przyczem pomija interwał sekundy wielkiej, gdyż relacja tego teoretyka (C o u s s e m a k e r. Script. I, str. 129), na którą powołuje się autor, brzmi: „Discordantiarum due sunt species, perfecta et imperfecta. Perfecta discordantia dicitur, quando due voces sic conjunguntur, quod se compati non possunt secundum auditum. Et sunt quatuor, scilicet semitonium, tritonus, ditonus cum diapente et semitonium cum diapente. Imperfecte discordantie dicuntur, quando due voces se quodammodo compati possunt secundum auditum, sed discordant; et sunt tres species, scilicet tonus, tonus cum diapente et semiditonus cum diapente". Brak ścisłości historycznej wykazuje twierdzenie autora, iż zmiana w uznaniu współbrzmieniowej jakości sekst i kwarty czystej, t. zn. uznanie konsonansowości pierwszych, a dyssonansowości drugiej, następuje dopiero u J a n a d e M u r i s i F i l i p a d e V i t r y, ponieważ A n o n y m u s XIII (*Couss.* Script. III, str. 496), należący jeszcze do XIII wieku, przeprowadza następujący podział interwałów: „Encore est à savoir que de ces XIII espéces devant dites sont fais XIII acors, III parfais et IIII imparfais et VI dissonans. Les III parfais sont: unisson, quinte et double. Les IIII imparfais sont II tierces et II sixtes. Les VI dissonans sont II secondes II quartes et II septimes". W łączności z powyższem pozwolę sobie zaznaczyć, iż A n o n y m u s IV (Couss. Script. I), jakkolwiek uważa kwartę za interwał równowartościowy z kwintą, to jednak daje już zauważyć zapowiedź zmiany w traktowaniu tego interwału, o czem świadczy następująca uwaga: „Nota quod diatessaron raro in duplicibus terminatur; sed sepius in triplicibus et quadruplicibus bene cum alia consonantia". (*Couss.* Script. I. str. 355).

Mgr. Józef Michał Chomiński (Lwów)

R a u s c h n i n g Herman: Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens. Gdańsk, 1931. Kommissionsverlag der Danziger Verlagsgeselschaft m. b. H. (Paul Rosenberg). 8-o, XII, 434 str.

Coraz liczniej pojawiają się monografje muzyczne miast niemieckich z bliższego lub dalszego pogranicza Polski i Niemiec. Do najwartościowszych należy praca dra H. Rauschninga (ur. w Poznaniu), nietylko dlatego że po raz pierwszy opracowuje muzyczną historję Gdańska w sposób źródłowy i metodycznie nie nasuwający niemal żadnych zastrzeżeń, ale także z tego powodu, że jest ona pracą wyświetlającą dość dokładnie choć nie wyczerpująco stosunki muzyczne, jakie łączyły Gdańsk z Polską, w szczególności zaś Warszawą, w pierwszym zaś rzędzie z muzyczną atmosferą dworu królewskiego, co oczywiście dotyczy głównie XVII wieku. Autor przedstawia nam rozwój życia muzycznego gdańskiego w zasadzie od połowy XVI wieku do początku XIX, wyzyskując bogate zasoby archiwalne Gdańska. Przedstawia nam historję kapel i muzyki miejskiej, zajmuje się muzyką kościelną i świecką, przedstawia biografje i dzieła gdańskich kompozytorów i t. d., wogóle wszystko, co powinno znajdować się w monografji tego rodzaju. Mojem zdaniem brak tej bardzo

dobrej pracy jednego: autor nie wyzyskał archiwaljów, któreby dały przynajmniej ogólny obraz domowego życia muzycznego na podstawie inwentarzy i t. p. dokumentów. Wyszłyby na jaw szczegóły bardzo ciekawe i obraz zyskałby na plastyce. W związku z tem stałby się bardziej barwny. Wiele prądów i kierunków starogdańskiego życia muzycznego zyskałoby na intensywności. Zapewne wystąpiłyby liczniejsze nazwiska polskie, liczniejsze niż te, które znajdujemy w pracy dra Rauschinga. Jest rzeczą zrozumiałą, że praca ta zajmuje nas w pierwszym rzedzie ze stanowiska historji muzyki polskiej. Znajdujemy szereg polskich nazwisk muzyków, niekiedy w zepsutem brzmieniu i zmienionej pisowni, i to już od XVI wieku. Wspominamy o takich, jak lutnista Stanisław (ok. 1554), jak Stanisław z Łowicza („Stenzel Lowicz" — zapewne indentyczny ze Stanisławem lutnistą), Marcin „Drosintzky" (ok. 1562) i Piotr Drusinsky (z Drusiny, ok. 1586), Marcin Gremboszewski (ok. 1600 — 1658, nazwisko to pisane bywa „Gramboszewski"), Krzysztof Puniewski (ok. 1595) i drugi tego samego imienia i nazwiska (ok. 1672 — z nich starszy był też twórcą wiol; spotykamy też pisownię „Poniefsky"), spotykamy się ze znanym nam i z innych źródeł Michałem Krakowitą („Cracowitz"), z Krakowa, organistą król. w Kopenhadze, ok. 1633, później w Gdańsku; dalej czytamy nazwiska Wilamowskiego (ok. 1632), Wilskiego, Schudrowskiego (?!), „Sabiotzkego" („Zabłockiego"), Kazimierza „Feliczkiego", Michała Gawarskiego pisanego też jako „Cawarsky", ok. 1655; wytwórca wiol); znajdujemy jakiegoś „Zablorkiego" (zapewne Zabłockiego, identycznego z Zabłockim), Wojciecha Nowogorskiego (pisanego czasem „Newogorskim" — może błąd drukarski), Kazimierza Wrońskiego (ok. 1666 — 1694), i t. d. Najwięcej nazwisk polskich pochodzi z XVII wieku. Dotyczą one albo muzyków cechowych miejskich albo organistów, którzy mieli zajęcie w Gdańsku. Pomiędzy organmistrzami z Polski, którzy naprawiali wzgl. budowali niektóre organy w gdańsku widzimy i Nitrowskiego Jerzego i jego syna Andrzeja, znanych nam z prac polskich z zakresu historji budownictwa organów. — Co więcej — w tej części pracy, która dotyczy XVII wieku, napotykamy ustawicznie nazwiska muzyków, którzy działali w kapeli warszawskiej. Dowiadujemy się o nich nawet wielu nieznanych szczegółów. Dotyczy to obydwóch Forsterów, Hackenbergera, Sieferta, Delickiego (na str. 225 nazwanego „Dębickim", na str. 96 poprawnie „Delickim"), Pacellego, Scacchiego. V. Liliusa, Balt. Krepela (był później w służbie gdańskiej), Pawła Roskowicza (identycznie). Po raz pierwszy jest przedstawiony słynny spór Sieferta ze Scacchim w sposób wyczerpujący, przyczem postać Sieferta nie przedstawia się w korzystnem świetle. Przy tej sposobności czytamy w liście Sieferta z r. 1652 przysłowie polskie: „Gorsse pochlepstwo nies truchzizna" (Gorsze pochlebstwo niż trucizna; str. 197). Dowiadujemy się że od r. 1616 działał na dworze polskim angielski skrzypek Walentyn Flood (potem w służbie gdańskiej), że w Polsce wykształciło się kilku muzyków pochodzenia gdańskiego, n. p. wnuk Sieferta Henryk Dobel (zm. 1693), który w początku był członkiem kapeli królewskiej, potem Potockich, wreszcie w Gdańsku. Wogóle praca Rauschninga obfituje w bardzo wiele szczegółów, które dadzą się wyzyskać i dla historji muzyki w Polsce. Na każdym kroku spotykamy rzeczy interesujące. Mimo to szereg zastrzeżeń musimy tu wypowiedzieć. W bibljotece miejskiej w Gdańsku znajduje się szereg rękopisów muzycznych, które warto było wyzyskać, gdy się już miało zamiar być dokładnym w opracowaniu tak interesującego tematu. Autor nie uwzględnił kilku tabulatur lutniowych pochodzenia gdańskiego (ms. 4021, 4022) i zbiorów tańców (ms. 4023, 4024, 4025, 4026, 4027, 4028, 4029), zasługujących na szczegółowsze omówienie (niż to ma miejsce na str. 184 i 219—220). W jedne z tych tabulatur znajdziemy n. p. taniec nazwany „gdańskim". Warto było wydać go w pracy, której jedną z najlepszych zalet jest wielka ilość przykładów nutowych. Rękopisy nr. 4023—4027 byłyby mu pomocne w określeniu owej „polnische Manier", w której grywał gdański muzykant nazwiskiem

Graun (str. 384). Nie wiem, dlaczego autorowi byłoby trudno cytować pracę dra .A Simonówny „Polnische Elemente in der deutschen Musik" (1916), gdzie dowiedziałby się, na czem polega polski charakter utworu „Der polnische Pracher" gdańskiego kompozytora Medera, o którym rozpisuje się dość obszernie Wreszcie jedno spostrzeżenie. Autor słusznie podaje przy każdym niemal wybitniejszym kantorze czy kapelmistrzu gdańskich kościołów te muzykalja, które za rządów jego sprowadzono czy sporządzono. Dokładnie notuje dzieła niemieckie, włoskie czy inne. Omawiając natomiast działalność kantora Cratona Büthnera (ok. 1652—1679, kościół św. Katarzyny) lub Gottfryda Nauwerka (ok. 1686, kościół św. Jana), przeocza dzieła kompozytorów polskich, które ci kantorowie wykonywali. Powodu zrozumiećbym nie mógł. Przecież nie przyniosłoby to żadnej ujmy kulturze gdańskiej i nie przedstawiałoby jej w świetle niekorzystnem, praca zaś nie straciłaby nic ze swej niewątpliwej wartości, a stałaby się jeszcze dokładniejszą. Autor wprawdzie nie zna historji muzyki polskiej XVII wieku (co zresztą nie jest wcale jego grzechem i czego od niego nie wymagamy), jednakże wypowiada na str. 131 pogląd, nie poparty żadnymi dowodami: że dworski charakter kultu muzyki był obcy ówczesnej polskiej kulturze i nie posiadał z nią związku wewnętrznego, skoro kult ten uprawiano przy pomocy prawie wyłącznie obcych muzyków, natomiast w Gdańsku istniała wysoka kultura muzyczna, uwydatniająca najwewnętrzniejszą istotę swoistości niemieckiej, oparta na współpracy gminy, obywatelstwa. Niewątpliwie można być pewnym, że zasiedziałego na wsi przeciętnego szlachcica polskiego i chłopka, sadzącego bób i rzepę, mało interesowała muzyka wogóle, a w szczególności warszawska, ale wątpić można czy każdy fabrykant gdańskiej wódki „współdziałał" w niewątpliwie wysokiej kulturze muzycznej Gdańska. Czy autor zna urządzenia muzyczne ówczesnych miast polskich, magnackich siedzib, katedr i klasztorów? Zapewne nie. Wobec tego niechże nie obniża wysokiej wartości swej pracy wypowiadaniem poglądów fałszywych i nie popartych żadnymi dowodami. Możemy być pewni, że stosunków muzycznych polskich w XVII wieku nie badał i nie posiada posiada żadnych materjałów, któreby go upoważniały do wypowiadania takich sądów. Wreszcie jeszcze jedna uwaga. Pierwszy rozdział swej pracy rozpoczyna autor od następującego zdania: „W mieście niemal wygasłej niemczyzny, jak w Poznaniu, dziś jeszcze wskazuje na dawny niemiecki charakter dawny zwyczaj codziennej muzyki z wieży ratusza..." Niepotrzebnie autor nadaje swej cennej pracy posmaku tendencyjnego, budzącego pozory nierzeczywistości historjograficznej. Polski historyk kultury, obdarzony dobrym smakiem i taktem, gdyby mu wypadło pisać dzieje Gdańska, nie rozpocząłby pierwszego rozdziału swej pracy następującem zdaniem: „Do dnia dzisiejszego na niektórych domach i wieżach gdańskich widnieje biały orzeł polski, wskazujący na dawne czasy". Dlaczegoż nie możnaby w sposób objektywny zająć stanowisko wobec spraw, które z tych czy innych powodów były sprawami do pewnego stopnia wspólnemi? Czy musimy tu wskazywać na fakty, że nie Polacy w Gdańsku, lecz Gdańszczanie w Polsce kształcili swych muzyków w XVI i XVII wieku?

A. Chybiński (Lwów)

Federmann Maria: Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525—1578. Kassel 1932. Im Bärenreiter Verlag. 8-o, 166 str.

Jest to bardzo solidna praca, oparta na wszechstronnych źródłach archiwalnych Królewca i innych miast i zajmująca się historją kapeli królewieckiej książęcej, od r. 1525 — 1578, a więc interesująca nas ze względu na kulturalne stosunki, jakie łączyły ks. Albrechta i jego dwór oraz Królewiec z dworem polskim, z Polską wogóle. Nie dotyczy to tylko czasów, w których żył Bekwarek (Backfark), przebywając na dworze polskim i bawiąc niekiedy na dworze królewieckim. W kapeli kurfürsta, wyjeżdżającej niekiedy do Polski

(n. p. do Lublina), znajdujemy muzyków pochodzących z Polski (o polskich i niemieckich nazwiskach) lub w Polsce przedtem zatrudnionych (n. p. w Płocku). Niektórzy muzycy polscy pozostają z ks. Albrechtem w jakichś bliższych stosunkach artystycznych. Przy tej sposobności dowiadujemy się, że istniał w II połowie XVI wieku (ok. 1560) *nieznany dotąd kompozytor polski* Cyprjan Heraklides Bazylik, nadworny muzyk wojewody wileńskiego; przesłał księciu pruskiemu swoje kompozycje w r. 1561 i otrzymał za nie gratyfikację. Niestety nie zachowało się po nim prawdopodobnie ani jedno dzieło. Prawdopodobnie jest on identyczny z dyssydenckim tłumaczem „Historji o srogiem prześladowaniu Kościoła bożego". Można przypuścić jedynie, że wobec tego nie brakłoby pomiędzy jego dziełami muzycznemi pieśni psalmowych („etliche Gesang" według źródeł archiwalnych. Najdokładniej zajmuje się ta praca oczywiście stosunkiem Backfarka z dworem królewieckim i przynosi nawet garstkę szczegółów, któie niewątpliwie wyzyskają monografowie wielkiego lutnisty i kompozytora. Pracy p. Ferdeman nie pominie nikt, kto opracowuje dzieje muzyki polskiej XVI wieku.

A. Chybiński (Lwów)

Gerigk Herbert: Musikgeschichte der Stadt Elbing. W „Elbinger Jahrbuch", Heft 8. Elbląg 1929. Kommissionsverlag von Léon Sauniers Buchhandlung, 8-o, str. 1—104.

Praca Gerigka jest wyłącznie archiwalną i przedstawia stosunki muzyczne Elbląga do końca XVIII wieku, w szczególności zaś interesują nas te czasy, w których Elbląg, miasto posiadające bardzo silną organizację życia muzycznego na wzór niemieckich miast, pozostawał w lennie polskiem (1466—1772). Miasto to posiadało ludność niemal wyłącznie niemiecką, to też wśród licznych muzyków, wyszukanych przez autora bardzo skrzętnie w archiwach, nie znajdujemy zbyt wiele nazwisk polskich. Kilka z nich wymienimy: Petrus de Drusina (I poł. XVII w.), znany nam z historji muzyki innych miast niemieckich z pogranicza Polski, Jerzy Kopka (ok. 1737), Krzysztof Bagiński (ok. 1713), Szymon Schapski (Schapki, ok. 1700), Krufky (Krussky? Krufsky? ok. 1710). Czy jednak właściciele tych nazwisk byli jeszcze Polakami, czy też już Niemcami—trudno osądzić. Ponadto wspomniani są jeszcze inni, bez podania nazwiska, jednakże jako Polacy. Czy wspomniany na str. 19 Pasternak, ok. 1399 naczelny muzyk wielkiego mistrza Zakonu krzyż., był Polakiem? — Organy w Elblągu naprawiał i buhował ok. r. 1682 Andrzej Nitrowski, który w Polsce i na jej pograniczu działał jako organmistrz bardzo wydatnie. Wreszcie można wspomnieć o notatkach na str. 12 i 13, według których w latach 1402—1409 przybywali do Elbląga *muzycy króla polskiego i arcybiskupa gnieźnieńskiego*. Praca Gerigka jest napisana bardzo systematycznie i jako zbiór materjałów, mogących być pomocą także dla dziejów muzuki polskiej, posiada niezaprzeczoną wartość.

A. Chybiński (Lwów)

Loge Eckhard: Eine Messen — und Motettenhandschrift des Kantors Matthias Krüger aus der Musikbibliothek Herzog Albrechts von Preussen. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag, 8-o, 59 str. (Anhang: Notenbeispiele).

Praca Logego tworzy uzupełnienienie do wyżej omówionej pracy Marji Federmann i dotyczy rękopisu muzycznego Bibljoteki Królewieckiej (sygn. 1740), pochodzącego z inwentarza kapeli ks. Albrechta pruskiego (1490 — 1568). Jak autor słusznie zaznacza na str. 21, rękopis ten obok rękopisów polskich XV wieku obok słynnych polskich tabulatur organowych z I połowy XVI] wieku należy do najstarszych zabytków muzyki wielogłosowej europejskiej, które znajdują się najdalej na wschodnich krańcach kultury zachodniej. Z tego też powodu interesuje nas praca Logego, stwierdzająca na str. 27, że pomiędzy Polską i Węgrami a dworem Albrechta pruskiego istniały bardzo ożywione stosunki muzyczne,

w czem brał udział również Gdańsk. Praca Logego zawiera na końcu katalog tematyczny rękopisu i — wykonana pod względem metodycznym bez zarzutu — stanowi interesujący przyczynek do historji kultury muzycznej Prus, jako kraju sąsiadującego z Polską.

A, Chybiński (Lwów)

Müller-Blattau Joseph: Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen von der Ordenszeit bis zur Gegenwart. Królewiec, 1931. Gräfe und Unzer-Verlag, 8°, 163 str.

Dr. Józef Müller-Blattau, profesor muzykologji w uniwersytecie w Królewcu, autora znanej pracy o rozwoju fugi, podejmuje się w omawianej pracy zadania bardzo rozległego, jakiem jest historja muzyki w Prusach Wschodnich i Zachodnich, których głównemi środowiskami muzycznemi są Królewiec i Gdańsk, a więc dwa miasta, pozostające w dawnych czasach w bliskich stosunkach z Polską. Praca jego jest od czasów G. Döringa (Zur Geschichte der Musik in Preussen, 1852) pierwszą, która usiłuje ująć historję muzyki w Prusach w całość, od najdawniejszych do najnowszych czasów. Poszczególne monografje muzyczne miast (Gerigk, Fuehrer, Rauschning, Küsel, Güttler, Federmann), wykonane przeważnie pod jego kierownictwem, stanowią wielkie ułatwienie w wykonaniu tego zadania, z którego autor wywiązał się w sposób godny uznania, przyczem należy zauważyć, że praca jego ma raczej popularyzacyjne, niż ściśle naukowe cele, jakkolwiek wymaga oczywiście pewnego przygotowania od czytelników. Nas interesuje przedewszystkiem kwestja udziału elementu polskiego (poza ludem polskim, zamieszkującym części Prus) w życiu muzycznem głównie Królewca i Gdańska. Znamy je znacznie dokładniej z poszczególnych monografji, zwłaszcza Rauschninga i Küsela oraz Güttlera. Udział ten był dość znaczny zwłaszcza w XVI i XVII, a częściowo i XVIII wieku, w których spotykamy sporo nazwisk polskich na terenie muzycznym Prus. Nie będziemy tu do nich powracać, jak również nie będziemy przypominać tego, pod jak wielkim wpływem polskiego folkloru muzycznego pozostawali niektórzy wybitni pruscy lub w Prusach działający niemieccy kompozytorowie w XVII i XVII wieku. Że do niemieckich kompozytorów należy zaliczyć i tych, którzy po swych dziadach i pradziadach oddziedziczyli polskie nazwiska, to zdaje się nie ulegać wątpliwości. Styl i tendencje ich dzieł mówią o tem wyraźnie. (Z tych samych powodów niektórzy włoscy kompozytorowie XVII wieku muszą z racji swej działalności i życia być uznani za należących do historji polskiej muzyki). Czytamy coraz liczniej powstające prace z zakresu historji muzyki niemieckiej w ziemiach tych miast polskich, które sąsiadują z krajami niemieckimi. Czas najwyższy, aby powstały monografje poświęcone historji muzyki w Toruniu, Bydgoszczy, Włocławku, Inowrocławiu, Poznaniu, Gnieźnie, oraz siedzibach wybitnych na polu kultury zakonów. Ma to o wiele większe znaczenie (także *państwowe*), aniżeliby się mogło wydawać tym, którzy obojętnie przechodzą koło zadań historji muzyki polskiej lub lekceważą sobie archiwalną pracę muzykologa, korzystając jednak z niej przy nadarzającej się sposobności. Praca prof. d-rą J. Müllera - Blattaua jest wzorem, jak należy wykonywać podobne tematy.

A. Chybiński (Lwów)

Poznański Chór Katedralny. (Krótki zarys historyczny). Tłoczono w Drukarni św. Wojciecha w Poznaniu. (Poznań, 1933). 8°, 30 stron.

Broszura ta (nieznanego niestety autora) jest poświęcona dziejom chóru katedry poznańskiej, podanym w najogólniejszym zarysie. Dowiadujemy się, że chór ten sięga „mniejwięcej“ do XV wieku, że rozkwit chóru przypada na okres „a cappella“, że od XVIII wieku do r. 1881 trwał „okres dekadencyjny“, a więc do czasu, gdy ś. p. X. Dr.

J. Surzyński objął ster muzyczny w katedrze, rozpoczynając czas ponownego rozkwitu chóru pozostającego obecnie pod dyrekcją Msgr. D-ra Gieburowskiego. W wieku XVII pieczołowitą opieką otaczał muzykę w katedrze poznańskiej biskup Szołdrski, który wybudował wspaniałe organy; równie wielką opieką otacza go obecnie X. Kardynał Dr. Hlond. Co do repertoaru chóru katedralnego do XVIII wieku trudno coś orzec pozytywnego, ponieważ inwentarze chóru z tych czasów niestety zaginęły. Autor przypuszcza, że wykonywano zwłaszcza dzieła Palestriny i szkoły rzymskiej, ponadto dzieła wszystkich wybitnych staropolskich mistrzów, „przedewszystkiem zaś Wacława Szamotulskiego, obywatela sąsiedniego miasta Szamotuły i Mikołaja Zieleńskiego, organisty i dyrygenta Katedry Gnieźnieńskiej“ (str. 5). Oczywiście dowodów na to brak. Nie jest pewnem, czy nieznany autor broszury uznaje wiek XVI i XVII dlatego za okres największego rozkwitu chóru katedry poznańskiej, ponieważ w tym okresie chór wykonywał dzieła kościelne w stylu a cappella, czy też dlatego, że w tym czasie chór ten stał istotnie na wyżynie doskonałości, tak jak nie wiemy, czy okres „upadku“ chóru jest nim dlatego, że chór wykonywał dzieła pisane w stylu monodycznym i koncertującym. Zdaje mi się, że okres upadku chóru jako czynnika wykonawczego nie musi być uzależniony od „upadku“ muzyki kościelnej względnie jej stylu. W stylu monodycznym i koncertującym tworzyli zresztą również cytowani w broszurze: Mikołaj Zieleński, Bartłomiej Pękiel i Grzegorz Gerwazy Gorczycki, których dzieła miał wykonywać chór katedry poznańskiej w okresie swego rozkwitu. Słusznem jest spostrzeżenie autora, że z tej katedry wyszedł renesans muzyki kościelnej w Polsce od czasów działalności X. J. Surzyńskiego. Dokładniej są opisane nowsze dzieje chóru, którego skład (głosy chłopięce i męskie) jest podany dokładnie wraz ze wskazaniem na te warunki i kwalifikacje członków chóru, które sprawiają że jest to bez wątpienia najdoskonalszy chór (nietylko kościelny) w Polsce. Osobny rozdział broszury zajmuje się krótkim zarysem historji organów w katedrze poznańskiej od XV wieku aż po czasy najnowsze, w których zbudowano w niej wspaniałe organy Cavaillé - Coll (Paryż). Zasiada przy nich obecnie p. Józef Pawlak. Dokładny opis organów (największych w Polsce obok organów kościoła Marji Magdaleny we Lwowie i organów w Leżajsku-Małopolska) dopełnia reszty. Omówiona przez nas broszura budzi jedno pragnienie: mianowicie aby wreszcie opracowano źródłowo i obszernie dzieje muzyki w katedrach w Poznaniu i Gnieźnie tak jak to dotychczas uczyniono z katedrami we Włocławku (X. Chodyński) i Krakowie (prof. Chybiński). Nakoniec kilka jeszcze uwag co do szczegółów. Nazwisko organmistrza, który w r. 1671 budował organy w katedrze poznańskiej, ma brzmieć zapewne Nitrowski, nie Witrowski, jakby wynikało w szeregu prac polskich badaczy (Poliński, Tomkowicz, Chybiński). Polskie ucho rażą takie wyrażenia, jak: „okres akapelowy“ (okres muzyki a cappella), „ćwiczenia w a — cappella śpiewie“ (ćwiczenia w śpiewie a cappella), „Szkoła wenecjańska“ (szkoła wenecka). Szereg bardzo dobrych reprodukcyj oraz opinij polskich i zagranicznych o produkcjach chóru katedry poznańskiej podnosi wartość interesującej broszury.

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

Dr. Marc Bordes: La maladie et l'oeuvre de Chopin. Lyon, Bosc Frères M. et L. Riou, 1932. 8⁰, 61 stron.

Choroba, której Chopin uległ po długoletniej walce, nie przedstawia się lekarzom jako wypadek szczególnie interesujący. Zachowane wiadomości o jej symptomatach i przebiegu nie dopuszczają wątpliwości co do jej natury. Dlatego, jeżeli oddawna istnieją fachowe medyczne rozprawy, poświęcone np. głuchocie Beethovena lub chorobie umysłowej Schumanna, Chopinowi specjaliści nie poświęcali szczególnej uwagi, gdyż problem jego choroby zbyt mało jest właśnie problematyczny. Dopiero w ostatnich czasach zajął się

tym przedmiotem młody lekarz i rezultaty swych badań złożył w swej dysertacji doktorskiej o powyżej podanym tytule. Ale i on nie ograniczył się do ściśle medycznych rozważań, w zakres swego studjum wciągnął bowiem także wpływ, jaki choroba wywarła na charakter i na dzieła Chopina. Dlatego rozprawę swoją podzielił na dwie części. Pierwsza (str. 11—34) zawiera „obserwację kliniczną“ Chopina na podstawie odpowiednio zebranego materjału biograficznego i świadectw samego Chopina i osób z jego otoczenia. (M. i. cytuje autor kilkakrotnie, według *„Le Guide Musical“* z 1907 r., wyjątki z pamiętnika Chopina, który jest apokryfem, jak to Hoesick wykazał, i za materjał dowodowy uważany być nie może). Dr. Bordes uważa wprawdzie zachowane o chorobie Chopina wiadomości za niedość jeszcze kompletne i dokładne — w szczególności co się tyczy anatomicznego siedliska choroby i rozmiarów uszkodzeń wewnętrznych — sądzi jednak, że są wystarczające dla postawienia diagnozy. Stwierdziwszy więc naprzód wyraźną predyspozycję Chopina do gruźlicy, utrzymuje dr. B., że pierwsze poważniejsze objawy tej choroby należy uznać prawdopodobnie w przypadłościach, o których jest mowa w listach od lata 1836 r. Na Majorce i w drodze powrotnej stan Chopina jest już krytyczny i choroba zupełnie zdeklarowana. W latach następnych zdrowie Chopina ulega ciągłym zmianom i wahaniom: po okresach względnie spokojnych i zadowalających następują recydywy choroby, która daje się określić jako przewlekła gruźlica płuc włóknista, występująca prawdopodobnie w połączeniu z przewlekłą gruźlicą krtani. Od r. 1847 stan jest coraz poważniejszy, wreszcie niedomaganie serca sprowadza zgon. Wszystkie objawy choroby precyzuje i określa dr. Bordes w sposób ściśle naukowy.

W drugiej części swej pracy autor, opierając się na obfitej literaturze fachowej, szkicuje psychologję ludzi, a w szczególności artystów, chorych na gruźlicę płuc. Jako główne cechy tych natur złożonych i subtelnych wymienia autor hyperemocjonalność, bardzo silną wrażliwość, wybujałą wyobraźnię, niestałość charakteru, usposobienie niezdecydowane, nerwowość, drażliwość, podejrzliwość, skłonność do zamykania się w sobie i w krainie marzeń, intensywność życia wewnętrznego, która prowadzi przedwcześnie do zadziwiającej dojrzałości moralnej, smutek i melancholję jako zasadnicze tło życia psychicznego, gorączkowe podniecenie i niczem nieuzasadniony optymizm, następujący po okresach depresji, zniechęcenia, przygnębienia i t. d. Następnie dr. B. stwierdza, mniej więcej te same psychiczne właściwości u Chopina i konkluduje, że nietylko fizycznie, ale i pod względem moralnym Chopin przedstawia typowe znamiona suchotnika. Jak autor słusznie zaznacza, wpływ choroby na charakter chorego nie da się wykazać zapomocą dowodów niezbitych, ale jest niewątpliwy i zaprzeczyć się nie da. Nie należy jednak wpływu tego przeceniać i uzależniać od niego całego ukształtowania charakteru. Wystarczy zatem wykazać w usposobieniu i naturze danego osobnika szereg charakterystycznych dla danej grupy znamion, abyśmy i jego także do tej grupy zaliczyć mogli jako typ psychologiczny, bez pretensji do tego, aby całą jego psyche wtłoczyć w ramy teoretycznie skonstruowanego schematu. Dr. B. uchronił się naogół od tego niebezpieczeństwa i wywody jego są przekonywujące. Przy niemożności stasowania ściśle naukowych dowodów można wszakże zawsze kwestjonować, czy tę lub ową cechę charakteru Chopina należy koniecznie uważać za wypływ jego chorobliwego stanu, względnie za współtowarzyszący jemu fenomen. Czy należy np. kłaść gorący patrjotyzm Chopina (jako jeden z przejawów jego silnie rozwiniętej uczuciowości (lub jego zamiłowanie w wykwincie i luksusie na rachunek psychologicznego ustroju człowieka chorego na płuca — to mi się wydaje bardzo wątpliwem. Wiele cech charakteru Chopina musiało się rozwinąć pod wpływem wychowania, otoczenia i przejść moralnych, a niekoniecznie pod wpływem choroby.

Ostatni rozdział swej dysertacji (str. 44 — 56) poświęca autot rozpatrzeniu wpływu choroby na genjusz muzyczny Chopina. Każdy artysta tworzy dzieła „na wzór i podobieństwo swoje“. Twórczość artystyczna jest odbiciem usposobienia i charakteru twórcy.

Jeżeli zaś predyspozycja do pewnej choroby a następnie, rozwijanie się tejże decyduje, może nawet w znacznym stopniu, o kształtowaniu się charakteru, to jasnem jest, że i twórczość artysty w całości swej musi nosić na sobie ślady stanu fizycznego artysty. Nie można zaprzeczyć, że podniesione przez d-ra B. znamiona charakteru i stylu muzyki Chopina odpowiadają naogół — bo o szczegółach możnaby wiele dyskutować — zanalizowanej poprzednio psychice artysty chorego na gruźlicę. Należą tu subjektywizm, egotyzm, „introspektywność“ tej muzyki, jej charakter wysoce emocjonalny, poetyczny, marzycielski i idealny, jej wyrafinowanie, subtelność, eteryczność, lubowanie się w delikatnych niuansach, świetna kolorystyka, oryginalność, nowatorstwo, chromatyka (która nie jest równoznaczna z atonalnością, p. str. 47, w ustępie pióra d-ra Locarda), zamiłowanie w kontrastach, ruchliwość modulacyjna, bogactwo i skomplikowanie harmonji, nadzwyczajna giętkość i złożoność rytmiki, *rubato*, i t. d. Pominąwszy jednak, że i tutaj nie można przytoczyć żadnych argumentów niezbitych na wykazanie związku poszczególnych cech muzyki Chopina z jego chorobą, podnieść należy, że obok cech „chorobliwych“, t. zn. takich, których rozwinięcie możnaby przypisywać wpływowi choroby, są w charakterze i w muzyce Chopina cechy, które świadczą dobitnie i o żywotności, jędrności jego natury. Chopin musiał przynieść na świat z pewnością nie same tylko „chorobliwe“ właściwości, z tych zaś przynajmniej niektóre bujniej rozwinąć się musiały z czasem i choroba zupełnie przytłumić ich nie mogła. Powiedziano o Chopinie, że „duszę miał smutną, a umysł wesoły“. Humor, wesołość, mazurska tężyzna przejawiają się, podobnie jak w listach Chopina, tak i wielu jego utworach, pełnych siły, rozmachu, zamaszystości, werwy, radości życia, których nie można kłaść na karb kontrastowości, jaką wykazuje życie psychiczne ludzi chorych na gruźlicę, ani na to charakterystyczne dla nich chronienie się w krainę marzeń i szukanie w niej tego, czego rzeczywistość im dać nie może. Zupełnie nieuzasadnionem jest zdanie d-ra B., jakoby „z rzadkiemi wyjątkami myśl Chopina obracała się ciągle w kole smutnych wspomnień i melancholicznych cierpień“ (str. 45) i jakoby Chopin rzadko umiał „wyrażać się w frazach pełnych rozmachu i energji“ (str. 49). Niesłusznem jest też twierdzenie, że Chopin w dziełach z wcześniejszej, epoki chętniej używa tonacyj durowych, w późniejszej zaś mollowych (str. 50). Op. 46, 47, ·0 (Nr. 1 i 2), 51, 23, 54, 55 (Nr. 2), 56 (Nr. 1 i 2), 57, 59 (Nr. 2), 60, 61, 62 (Nr. 1 i 2), 63 (Nr. 1), 64 (Nr. 1 i 3) — wszystkie te dzieła mają durowe tonacje jako główne, Zatem można tu mówić stanowczo o nadwyżce po stronie majorowej [1]). Jeżeli twórczość Chopina wykazuje w ewolucji swej bezsprzecznie pewne symptomy, które można łączyć z rozwojem choroby kompozytora (inwencja traci w dziełach z ostatniego okresu na świetności, blasku i świeżości — zyskując zresztą w innych kierunkach — niektóre partje odbijają nerwowe podniecenie i gorączkowy niepokój, i t. p.), to jednak nie jest słusznem twierdzenie d-ra B., jakoby ustępy pogodne i wesołe występowały w kompozycjach Chopina po r. 1840 zupełnie rzadko (str. 55). Niema tragizmu, pesymizmu, melancholji, skarg, rozpaczy i łkań ani w najwspanialszym Polonezie op. 53, ani w Scherzo op. 55. jednej z najpogodniejszych kompozycyj Chopina, ani w Mazurku op. 56 Nr. 2, może najbardziej ognistym i „mazurskim“ ze wszystkich, ani w słonecznych blasków pełnej Barkaroli (op. 60), ani nawet w Polonezie-Fantazji (op. 61), który jest wszystkiem innem raczej niż „rozdzierającym krzykiem błagalnym i protestem przeciw chorobie“ (str. 55). Znajomość biografji artysty jest niewątpliwie wielce pomocną dla wniknięcia w ducha jego

---

[1]) Więcej niż problematycznem musi się wydać również twierdzenie, od którego dr. B. rozpoczyna swoje wywody, a mianowicie że muzyka, jako sztuka najbardziej emocjonalna była dla nadmiernie czułego serca, jakiem odznaczał się Chopin, jedynym środkiem, mogącym dać ujście zbyt żywym uczuciom. Z tego zdawałoby się wynikać, że „hyperemocjonalnem“ usposobieniem obdarzonych artystów spotyka się tylko między muzykami.

utworów, dla głębszego zrozumienia jego intencyj. Z drugiej strony jednak przeszkadzać może w bezstronnem, objektywnem, nieuprzedzonem rozpatrywaniu i ocenianiu dzieł sztuki, zwłaszcza muzyki. Cała kwestja chorobliwości i „szkodliwości" muzyki Chopina nie byłaby prawdopodobnie zupełnie się wyłoniła, a na pewno nie byłaby przybrała większych rozmiarów, gdyby choroba Chopina nie była wiadoma i tak dokładnie znana. Powstały stąd fałszywe sądy i błędne zapatrywania, które do dziś jeszcze czasem słyszeć się dają, mimo tak trafnych uwag, jakie na ten temat wypowiedzieli np. H. Opieński („Chopin", wyd. 2-e, str. 82 nast.), C. Mauclair (w studjach o Chopinie w zbiorze „Héros de l'orchestre"), Ganche i. i., a które, uznając pewien wpływ choroby na twórczość Chopina, redukują go do rozmiarów należytych. Dr. B. przystąpił do rozpatrzenia kwestji z nowego punktu widzenia i metodycznie postępuje bez zarzutu. Ustrzegł się też od skrajnych opinij. Stwierdzając zdecydowany wpływ choroby na ustrój psychiczny, organizację twórczą i technikę kompozytorską Chopina, nie sądzi, aby wpływ ten był ujemny dla jej ethosu i estetyki, i nie uważa muzyki Chopina za „chorobliwą". Ale — mimo nawet że podkreślił wpływ epoki na twórczość Chopina — nie uniknął przesady w przeprowadzeniu swej tezy. Takie przynajmniej wrażenie sprawiają w całości swej wywody d-ra B. Wrażenie to osłabiają wszakże znacznie „konkluzje", zawarte na str. 57 jego pracy. Oto ich brzmienie: „Między rozwojem choroby Chopina, a ewolucją jego genjuszu muzycznego zdaje się *(paraît)* zachodzić związek, jak to wykazuje analiza jego stylu i jego dzieł. (...) Ale jeśli jego genjusz muzyczny zdaje się *(semble)* wykazywać wyraźny wpływ jego choroby, to uległ także wpływowi epoki i otoczenia *(milieu)*, w jakich Chopin się rozwijał". Wnioski te nie zdają się zawierać kwintesencji myśli, wyrażonych w samej rozprawie. Są one o wiele ostrożniej sformułowane i idą nawet za daleko. Bo że choroba musiała wywrzeć wpływ na twórczość Chopina, nie jest rzeczą tylko prawdopodobną, ale nawet pewną. Tylko równie pewnem jest, że ścisłe określenie tego wpływu przeprowadzić się nie da. Można jednak w przybliżeniu wyznaczyć jego granice. Dr. B., zdaniem mojem, posunął je zrazu za daleko, następnie zaś zbytnio ograniczył znaczenie swych wywodów. Pracy jego nie można uważać za ostatnie słowo, wypowiadziane w kwestji, której jest poświęcona. Autor zresztą — jak to sam zaznacza — nie ma pretensji do tego.

Dr. L. Bronarski (Genewa)

Dr. Wójcik-Keuprulian Bronisława: „Chopin. Studja, krytyki, szkice". Skład główny: Gebethner i Wolff, Warszawa, 1933. 8⁰, stron VIII + 168.

Pod tym tytułem wyszedł świeżo zbiór rozpraw, które zasługują na uwagę jak najszerszych sfer miłośników muzyki wogóle, a wielbicieli Chopina w szczególności. Spory tomik zawiera przedruk artykułów, które autorka ogłosiła o Chopinie w różnych czasopismach w przeciągu ostatnich siedmiu lat. Tym, którzy interesują się postępami muzykologji polskiej i pracami jednej z najwybitniejszych jej u nas przedstawicielek, studja te są przeważnie znane. Znaczenie nowej publikacji polega więc na tem, że udostępni i ułatwi ona zapoznanie się z temi wartościowemi studjami licznym czytelnikom, obudzając u nich głębsze zrozumienie z jednej strony dla muzyki Chopina, jej znaczenia w historji muzyki i w naszem życiu narodowem, z drugiej zaś dla zadań, celu, metod i wartości badań muzykologicznych, tak jeszcze często niedocenianych i fałszywie pojmowanych[2]). Dlatego słusznie postąpiła autorka, że do zbiorku swojego włączyła nie same tylko ściśle naukowe prace. W ten sposób bowiem książka zainteresuje szersze koła i dostanie się w ręce nie-

[2]) Nieraz przecie zdarza się spotkać ze zdaniem: „Pan (i) pisze o Chopinie? Przecież jest już o nim tak obszerna książka Hoesicka (lub Ganche'a albo... Pourtalès'a)!!"

jednego czytelnika, którego szereg samych rozpraw, przeznaczonych dla specjalistów, mógłby odstraszyć. Z powodu jednak bardzo różnorodnego charakteru i znaczenia poszczególnych studjów i szkiców, było może wskazanem ułożyć je w dwie grupy, jedną, zawierającą artykuły ściśle „muzykologiczne", drugą zaś, obejmującą rozprawy o charakterze więcej popularyzatorskim (np. prelekcja na szkolnym koncercie) lub na tematy aktualne (w sprawie przewiezienia do kraju prochów Chopina, polemika z A. Suares'em). Tutaj też możnaby było dołączyć cyto ane na str. 128 artykuły, zwalczające błędne twierdzenie o narodowości Chopina, a wykazujące niepośledni talent polemiczny autorki.

Po ukazaniu się „Melodyki Chopina", szeroko omawiając ten dotychczasowy *standark-work* autorki, miałem sposobność na łamach niniejszego czasopisma (p. z. 9) wyrazić wysokie mniemanie, jakie miałem i mam o jej kwalifikacjach naukowych. Zbytecznem więc byłoby, abym na tem miejscu sądy moje powtarzał. Jeśliby wszakże chodziło o to, aby jednem słowem określić wrażenie, jakie z tego punktu widzenia sprawiają wszystkie prace pani Keuprulian, i w jakiem utwierdzić muszą także studja, zawarte w nowo wydanym zbiorze, należałoby powiedzieć, że odznaczają się one solidnością treści i wielką starannością formy. Solidna wiedza, solidne przemyślenie poruszonych problemów, solidne wykończenie pod każdym względem poszczególnych szkiców pozwoliły też autorce przedrukować artykuły jej „bez zmian w tekście słownym".

Cztery rozprawy, zawarte w nowo wydanym zbiorze, powstały w związku z badaniami autorki nad melodyką Chopina, już to jako rozprawy przygotowawcze, już to jako współtowarzyszące, a pogłębiające pewne specjalne zagadnienia, już to jako streszczenia wyników monografji o melodyce. Ponieważ rezultatom ich poświęciliśmy tutaj wiele miejsca w wspomnianej recenzji z tej monografji, zatrzymywać się dziś nad niemi nie potrzebujemy. W studjum o czynnikach stylu Chopina, tak pochlebnie przyjętem przez krytykę zagraniczną, autorka poświęciła również szereg uwag harmonice, rytmice i czynnikom formy, zaznaczając słusznie, że wobec braku szczegółowych badań analitycznych w tej dziedzinie, mogła podać raczej tylko zagadnienia, niż ostateczne ich rozwiązania (str. 151).

Studja o technice warjacyjnej Chopina i o literaturze chopinowskiej w Polsce odrodzonej są najobszerniejsze i najwartościowsze w zbiorze. Znane są one czytelnikom „Kwartalnika", gdyż na jego łamach po raz pierwszy się pojawiły; ograniczam się więc tylko do kilku uwag, jakie mi się nasunęły przy ich lekturze. Pierwsza z wymienionych rozpraw zaczyna się cytatem słynnego artykułu Schumanna o Warjacjach op. 2 Chopina. Właściwie cytat ten *in extenso* jest dość zbyteczny i pozostaje w luźnym tylko związku z treścią samego studjum autorki. Sam w sobie wszakże przedstawia się on jako wielce udatna próba tłumaczenia tekstu, wcale niełatwego, Schumanna. Dlatego uważałbym za nader pożądane, aby autorka podjęła poruszoną już tutaj (p. zesz. 3, str. 260) myśl wydania antologji z pism Schumanna w języku polskim. Narazie możnaby przygodnie publikować poszczególne najcelniejsze wyjątki z krytyk i recenzyj Schumanna, a potem ewentualnie możnaby wydać je w zbiorze, podobnie jak to się stało z omawianemi szkicami chopinowskiemi. Dla uzupełnienia obrazu kompozytorskiej działalności Chopina w dziedzinie warjacyj wskazanem było przypomnieć, że oprócz trzech wydanych drukiem dzieł warjacyjnych zostały w spuściźnie po Chopinie jeszcze rękopisy dwojakich warjacyj na cztery ręce [3]) i warjacyj

[3]) Karłowicz: Pamiątki po Chopinie, Warszawa 1904, str. 378.

na flet napisanych dla Cichockiego[4]). Utwory te należą do najwcześniejszych w twórczości Chopina i zapewne nie zawierają rysów ważniejszych dla charakterystyki techniki Chopina. Ale z późniejszego okresu pochodzi warjacja na temat marsza „Purytanów" Belliniego, wśród szeregu warjacyj na ten sam temat napisanych przez Liszta, Thalberga, Pixisa, Herza i Czernego, a wydanych p. t, „Hexameron". Chopin poddaje tutaj temat, a właściwie tylko jego pierwszą frazę, przemianom wyłącznie harmonicznej natury, powtarzając rzeczoną frazę ze zmianami w harmonizacji, w układzie fortepianowym i w barwie dźwiękowej. Uwzględnienie więc tej warjacji byłoby rzuciło pewne światło na problem[5]), któremu autorka poświęciła omawiane studjum i który ujęła w sposób trafny i głęboki.

Wiele trafnych i głębokich uwag zawiera również studjum krytyczne o literaturze chopinowskiej w Polsce odrodzonej. Zasadnicze znaczenie mają z wielką jasnością w poglądach i ścisłością w dokonanych rozróżnieniach wypowiedziane uwagi na temat metod „muzykologicznych" i muzykologicznych terminów. Autorka, ożywiona chwalebną chęcią „torowania drogi metodom badawczym muzykologji polskiej", pragnąc zapewnić muzykologji należne jej stanowisko i obudzić dla tej nauki, jej roli i znaczenia, należyte zrozumienie, występuje energicznie przeciw „uprawianiu subjektywnej egzegezy literacko-uczuciowej" (str. 99). Przejęta tą słuszną i szlachetną ideą, szanowna autorka idzie jednak może za daleko w zapatrywaniach swoich na nieużyteczność „komentarzy, pochodzących ze źródeł wzruszeniowych", a z drugiej strony na zadanie, jakie muzykologja ma do spełnienia. Stąd pochodzą niektóre sądy, które wydają mi się zbyt surowe, w szczególności w odniesieniu do Hunekera i Leichtentritta. Hunekera pisma o Chopinie nie powstały z naukowego badania jego dzieł; czytane są wszakże z pożytkiem dziś jeszcze przez liczne zastępy wielbicieli Chopina. Mają one swe braki i wady, mają niezawsze szczęśliwe określenia, ale zawierają też wiele słusznych sądów i trafnych charakterystyk. Jeśli np. dla określenia nadzwyczajnej subtelności barw „Berceuse'y", Huneker porównuje je z „niebieskością gołębiego jaja i zielonością wody Nilu", albo jeśli dla scharakteryzowania nieporównanej delikatności rysunku Etjudy op. 25 nr. 2 zestawia ją z arabeskami szronu na szybie, porównania takie nie wydają mi się bez wartości. Owszem, sądzę, że pozwalają one nieraz uchwycić charakter utworu lepiej, niż to uczynić mogą obszerne analizy pod względem melodyki, rytmiki, metryki, harmonji i konstrukcji. Leichtentritt zaś, wychodząc z „rzemiosła" muzycznego, pragnie (jak to powiada w przedmowie do swych Analiz) przez pogłębienie zrozumienia szczegółów technicznych obudzić odczucie artystycznej treści, stylu i wymagań należytej interpretacji. Że, dążąc do tak określonego celu, wkracza często w dziedzinę hermeneutyki, to wydaje mi się całkiem naturalne, i zasadniczo nie zrobiłbym mu z tego zarzutu (por. Keuprulian, str. 73). Inna rzecz, że w komentarzach swoich wpadł nieraz w „literackie baśni", i to tak niesmaczne, jak słusznie przez panią Keuprulian na str. 85—86 napiętnowane „tłumaczenie" Nokturnu op. 32, nr. 1.

---

[4]) Hoesick: Słowacki i Chopin, Warszawa 1932, II. 247 i 252. Dziełem warjacyjnem jest również Souvenir de Paganini, ogłoszony w dodatku do „Echa Muzycznego", p. Niecks: Fr. Chopin as a Man and Musician, wyd. 2, II. 359.

[5]) Nie jest mi wogóle jasnem, dlaczego przy tak gruntownem opracowaniu tematu autorka zupełnie pominęła rolę harmonji w technice warjacyjnej Chopina, względnie sztukę warjacyjną, jaką Chopin rozwija w dziedzinie harmonji. Ponieważ w przygotowywanem, obszernem studjum o harmonice Chopina zamierzam i tą kwestją zająć się bliżej, tutaj poprzestaję tylko na podkreśleniu wspomnianej roli harmonji w technice kompozytorskiej Chopina.

Czcze i puste frazesy, podkładanie „programów“ literackich, fantastyczne i egzaltowane impresje i osobiste wynurzenia, wszystko to musi tylko oddalać od celu, sprowadzać nieporozumienia i szkodzić sprawie. Nie przemawiam więc oczywiście w obronie „literackiego“ traktowania i komentowania dzieł muzycznych wogóle, a chopinowskich w szczególności. Jeśli wszakże nie będziemy uważać muzyki Chopina włącznie za jakąś misterną zabawkę, za grę linij i barw, za kombinację rytmów i dźwięków — gdyby była tem tylko, czyż byłaby miała taką doniosłość dla naszego życia narodowego i naszej narodowej kultury?—lecz uznamy w niej odźwierciedlenie życia wewnętrznego, odbicie pewnych stanów ducha i nastrojów, wyraz uczuć i myśli, natenczas nie możemy zbyt wiele wymagać od muzykologji dla ułatwienia nam poznania treści tej muzyki.

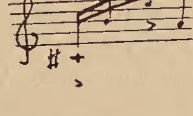
Daleki jestem od lekceważenia wartości i potrzeby „objektywnego poznania istoty sztuki Chopina“ w drodze naukowych badań i dociekań; w miarę sił i możności i ja przykładam ręki do spełnienia tego zadania i pracuję w tym kierunku. Ale zdaje mi się, że nie należy robić sobie iluzyj co do rezultatów, jakie ściśle naukowe zbadanie techniki kompozytorskiej mieć może dla zrozumienia ducha muzyki. Nie należy sobie wyobrażać, że dopiero my „odkrywamy“ właściwego Chopina, albo nawet że tylko torujemy drogę do takiego odkrycia. Poznanie naukowe będzie mogło dokładnie sprecyzować stanowisko i znaczenie Chopina w historji muzyki, jasno określić, co Chopin zawdzięcza innym, a co inni jemu zawdzięczają, co go łączy ze współczesnymi, a co go od nich wyróżnia, następnie będzie mogło rozstrzygnąć pewne kwestje praktyczne, np. w dziedzinie frazowania, albo pewne wątpliwości względem poprawności przekazanych tekstów, i t. p. Wszelako muzykologja nie może nam wyjaśnić najgłębszej, istotnej treści muzyki, tak jak nauki przyrodnicze niezdolne są rozwiązać najgłębszych zagadek bytu, i jak pierwiastek życia wymyka się z pod skalpela chirurga. I podobnie jak z konstytucji fizycznej danego indywiduum tylko najogólniejsze, i to niepewne, wnioski można wyciągnąć co do jego organizacji psychicznej, tak samo czysto formalna analiza danego dzieła może dostarczyć tylko pewnych wytycznych dla określenia jego treści emocjonalnej. Aby treść tę zgłębić, aby wniknąć w ducha danej muzyki, na to nie wystarczy posiadanie choćby najdoskonalszego aparatu wiedzy i choćby najwyższych kwalifikacyj uczonego: na to trzeba wrażliwości i intuicji artysty. Najtrafniejsze analizy niewiele pomogą, jeśli się nie „odczuwa“ danego dzieła. Nie wątpię, że szanowna autorka jest tego samego zdania, skoro na str. 147 swej książki stwierdza, że „muzyka w istocie swej pozostanie zawsze dostępną jedynie poznaniu intuitywnemu“, a na str. 99 zastrzega się, że wcale nie chce negować „wartości intuicyjnego poznania w badaniu naukowem“. Gdy jednak autorka po ostatnio cytowanem zdaniu dodaje (str. 100). „Sądy wszakże, oparte na intuitywnem poznaniu, wtedy dopiero mogą nabrać waloru naukowego, gdy dadzą się objektywnemi metodami zweryfikować“— to narzuca się pytanie, czy najważniejsze, najgłębsze, najwartościowsze sądy, oparte na intuitywnem poznaniu, nie należą do tych, które właśnie nie dadzą się zweryfikować objektywnemi metodami, i czy w muzyce niema wielu rzeczy, o których nie śniło się—muzykologom. Związek między formą a treścią dzieła sztuki jest równie ścisły i tajemniczy, jak między duszą i ciałem w istocie ludzkiej. Pierwiastek duchowy, tak wyrazisty w swych przejawach, pozostaje w swej najgłębszej istocie nieuchwytny „mędrca szkiełku i oku“. Najznakomitsi wykonawcy Chopina, którzy „patrząc w serce“, najdalej dotarli w poznaniu zaczarowanej krainy tej muzyki i innym wrota do niej otworzyli, nie zajmowali się „naukową“ jej analizą, a i dzisiaj przy wszystkich postępach muzykologji więcej mają korzyści z „estetyzujących“ pism o Chopinie, aniżeli z rozpraw naukowych. I jeśli dopiero naukowe poznanie

miałoby nam odkryć tajniki muzyki Chopina, znaczyłoby to, że ono ukształci nam coraz doskonalszych jego interpretatorów, a przynajmniej znacznie zwiększy ich liczbę. Horoskopy takie są może ponętne, ale czy są uzasadnione, w to conajmniej wątpić należy.

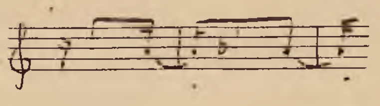
W powyższych refleksjach, wychodząc zasadniczo ze stanowiska zajętego przez autorkę, pragnąłem tylko przyczynić się do rozświetlenia niektórych kwestyj poruszonych, w związku z omówieniem literatury chopinowskiej z ostatnich kilkunastu lat.

Bardzo interesującemu problemowi poświęcone jest studjum, zatytułowane „Rytmika, czy metryka"? Chodzi o interpretację pierwszych taktów Preludjum D-dur Chopina, wykazujących niezwykłą strukturę. Uważając analizę tego „refrenu" u Leichtentritta za błędną, autorka przeciwstawia jej rezultatom swoje odmienne poglądy. Wywody Leichtentritta są w wynikach swoich rzeczywiście fałszywe. Trudno wszakże zgodzić się z autorką, jakoby „fałszywe rozumienie i interpretowanie" było w tym wypadku następstwem pomieszania pojęć rytmiki i metryki (p. str. 73). Zapewne z powodu pośpiechu, który wcale często daje się zauważyć w „Analizach dzieł Chopina", komentarz Leichtentritta jest niedość jasny i ścisły, ale niema w nim, mojem zdaniem, pomieszania pojęć. Z przykładów muzycznych, podanych przez autora można dokładnie poznać, na jakich zasadach oparł swoją interpretację. Te zaś są te same, z jakich—zupełnie słusznie—wychodzi i pani Keuprulian. Leichtentritt bowiem zaczyna od „rozpatrzenia rytmu motywów" (Keuprulian, str. 79), konstatując zaś, że „akcenty są w nich rozdzielone symetrycznie (może lepiej byłoby powiedzieć: „powtarzają się regularnie, perjodycznie"), a tem samem decydują o pewnem metrum" (ibid.), przechodzi od rytmiki do metryki. Jeżeli jednak doszedł do fałszywych rezultatów, stało się to skutkiem abstrakcyjnego, spekulatywnego ujęcia problemu, bez należytego wsłuchania się w żywą treść muzyki. Stąd wyniknął zasadniczy błąd w pojmowaniu tonów b^1 i h^1: Leichtentritt uznaje je za nuty zamienne, podczas gdy, jak słusznie twierdzi autorka, „nie można zaprzeczyć, że nona (*b*, *h*) przed prymą (*a*) ma charakter tonu opóźniającego" w omawianym ustępie (str. 76).

Lecz wejdźmy w szczegóły. Subtelna tkanka „refrenu" w Preludjum D-dur powstaje z połączenia dwóch figur, jednej w wiolinie, drugiej w basie. Splatające się ze sobą obie te figury są analogicznie zbudowane: dwa tony, odległe od siebie o rozległy interwał, powtarzają się naprzemian, ale ruch od jednego do drugiego nie odbywa się jednym rzutem, lecz w dwóch stadjach, wskutek zaczepiania o ton pośredni; powstaje zatem ruch wahadłowy, albo raczej kołyszący, możnaby nawet rzec „kołyskowy". W basie ton pośredni jest wciąż ten sam (*a*), w wiolinie zaś mieniają się tony b^1 i h^1, tworząc wtórnie nowy motyw; znaczy to, że figura wiolinu przedstawia się jako splot polimelodyczny. Mamy więc w rezultacie razem trzy głosy. Zachodzi pytanie, jaki jest stosunek ich rytmów do siebie. Nie ulega kwestji, że szesnastkowe figury wiolinu pojmujemy najnaturalniej w ten sposób, że akcenty spoczywają na tonach najniższych i najwyższych:
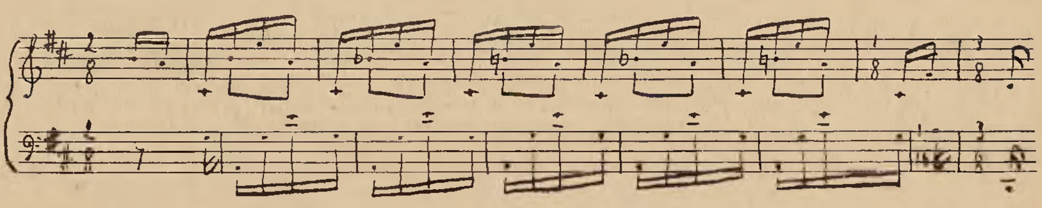


Za tem idzie zaś, że wplecione w te figury motywy ósemkowe pojmujemy jako synkopy:



i t. d.[6]).

Ton wyższy występuje tem silniej zaakcentowany, że równocześnie w basie wspiera go podstawowy ton akordu. I te są przyczyny, dla których „nie można zaprzeczyć, że nona... ma charakter tonu opóźniającego“[7]). Leichtentritt, wychodząc z czysto wzrokowego ujęcia obrazu nutowego (zarzut, postawiony mu przez autorkę na str. 79, al. 1, jest zupełnie uzasadniony) uznał w motywach ósemkowych tony *a* za akcentowane, przypisał zaś tonom *b* i *h* znaczenie nut zamiennych, i tutaj, jak to już podnieśliśmy, popełnił błąd, który całą jego interpretację sprowadził na fałszywe tory. Pozatem jednak postępowanie jego da się obronić. Ponieważ szesnastki w głosach wiolinu i basu tworzą — poza odbitkami — wyraźne grupy czterotonowe z regularnie powracającemi akcentami, Leichtentritt, w myśl wyrażonej przez panią Keuprulian zasady (str. 79), że przez pewien czas utrzymany schemat akcentów wywołuje pewne metrum, zerwał z czysto formalnym taktem 3/8 Chopina i przypisał takt parzysty. Ponieważ zaś figury basu są—jak to omówiliśmy powyżej—zupełnie analogicznie zbudowane do figur wiolinu, Leichtentritt zastosował i do nich ten sam takt parzysty, lecz z przesunięciem o jedną szesnastkę[8]) w porównaniu z głosem górnym. Przesunięcie to spowodowane jest różnicą ruchu w figurach obu głosów w szesnastkach: ruchy są te same, ale nie usynchronizowane, gdyż najniższy akcentowany ton figury dolnej nie przypada równocześnie z najniższym tonem figury górnej. Wobec tego wszakże, że Leichtentritt fałszywie pojął rytmikę splotu trzech głosów refrenu, zastosował i metrum fałszywie, t. zn. kreski taktowe umieścił w niewłaściwych miejscach. Jeżeli uczynimy zasadniczą poprawkę w jego notacji (przyczem zamiast taktu 2/4 wprowadzam takt 2/8), refren przedstawi się, jak następuje:

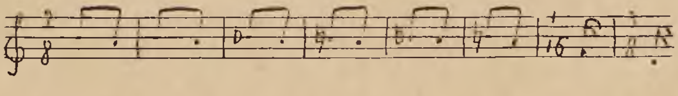


---

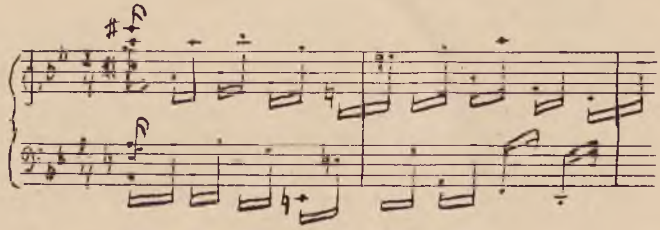
[6]) Zauważyć jednak należy, że akcenty, jakiemi tony b^1 i h^1 opatrzone są np. w wydaniu Petersa i Universal-Edition, nie zdają się pochodzić od samego Chopina. Niema ich w wydaniu oksfordzkiem.

[7]) Autorka wyczuła to bardzo trafnie, i trafnie wrażenie sformułowała, ale nie uzasadniła dość jasno, na czem wrażenie polega.

[8]) W formie, jaką refren przybiera przy końcu utworu, różnica w następstwie obu figur wynosi dwie szesnastki. Utwory Chopina obfitują w komplikacje i kombinacje metrycznej natury, nawet w formach tanecznych. Na większą skalę występują u niego połączenia dwóch różnych miar taktowych, jak to rytm pozwala na przyznanie temu głosowi odrębnego metrum. Można zapisać go w taki sposób:

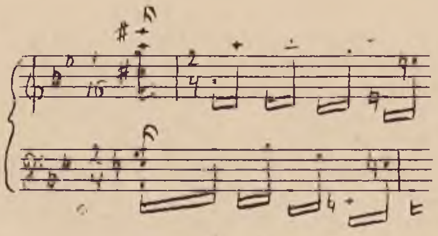


Można pójść jeszcze dalej. Ponieważ i głos środkowy, powtarzający motyw ósemkowy, zawiera szereg „symetrycznie rozdzielonych akcentów“, więc i jego widzimy np. w Etjudzie op. 25 nr. 2 (6/4 w głosie dolnym przy 12/8 w głosie górnym), w Etjudach f-moll (4/4 i 6/4) i As-dur (2/4 i 6/8) z trzech „dodatkowych“, w Impromptu cis-moll (12/8 i 4/4), w Walcu op. 42 (3/4 i 6/8; podobne ustępy znajdują się i w Scherzo E-dur) i t. p. Na krótkich przestrzeniach, przygodnie, występują u Chopina zmiany taktów— nie uwidocznione w notacji—w jednym głosie lub kompleksie głosów, albo we wszystkich głosach równocześnie; tu należą przedewszystkiem hemiolje, nierzadkie w Mazurkach i Walcach. Najrzadziej spotykają się u Chopina kombinacje tego rodzaju, że dwa głosy, mając ten sam takt, pozostają w sprzeczności ze sobą wskutek różnych punktów wyjścia w czasie. Tego rodzaju zjawisko spostrzegamy np. Finale Tria g-moll (t. 57-60):



i t. d.

Tutaj głos górny pozostaje w takcie 2/4, podobnie jak i głos dolny, ale w opóźnieniu o 1/16 w porównaniu z głosem dolnym. W notacji wystąpiłby ten proces w ten sposób:



i t. p.

W takiej kombinacji dwóch taktów 2/4 Schumann utrzymuje cały, dłuższy utwór, a mianowicie „Paganini“ w Karnawale op. 9. Podobną kombinację można też uznać i w omówionym refrenie Preludjum D-dur.

(W tak wydzielonym głosie wyraźnie widać, że „odbitka“ jest tylko warjantem rytmicznym motywu ósemkowego). Oczywiście te subtelności dla praktyki nie mają żadnego znaczenia, zwłaszcza wobec szybkiego tempa utworu. Miarodajnym dla należytego wykonania jest głównie rytm figury szesnastkowej głosu górnego. Jeśli rytm ten zostanie zachowany, to i właściwe metrum tego ustępu samo z siebie wypłynie. Notacja Chopina zaś, jakkolwiek nie odpowiada rzeczywistym stosunkom metrycznym, wcale nie przeszkadza w ich przynajmniej intuicyjnem uchwyceniu przez wykonawcę. Dlatego nie byłoby nawet wskazanem zmieniać tu takt 3/8 i wprowadzać utrudniającą czytanie „pstrokaciznę“. Wystarczyłoby przy zachowaniu

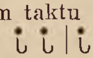
taktu 3/8 łączyć szesnastki w grupy po cztery zapomocą odpowiedniego wiązania [9]).

Niemniej jednak polirytmiczność i polimetryczność zaznacza się w stopniu mniej lub więcej silnym (zależnie od wrażliwości słuchacza), i ona to, łącznie z jakby przekornem występowaniem naprzemian tonów *h* i *b*, stanowi o „kapryśnem wrażeniu" tego refrenu [10]).

Reasumując te wywody, stwierdzić wypada, że splot trzech głosów refrenu w Preludjum D-dur wykazuje „zawikłanie rytmiczne", a nawet „zawikłanie metrycznie", t. j. „zmieszanie taktów". W skonstatowaniu tego faktu ma Leichtentritt zupełną rację. Zbłądził jednak w tem, że nie poznał właściwych rytmów, a w następstwie tego fałszywe przepisał metra [11]). Niewszystkie zatem zarzuty, postawione mu przez panią Keuprulian, są uzasadnione [12]). Bezsprzecznie jednak omówione studjum rzuciło znaczny snop światła na ciekawy i zawiły problem.

Zbiór chopinowskich szkiców pani Keuprulian zawiera na ostatniem miejscu „Zarys bibljografji chopinowskiej". Nie wiem, jakiemi zasadami autorka kierowała się w jego zestawieniu. Zdaniem mojem należałoby dołączyć do tego spisu jeszcze W. Neumanna „F. F. Chopin" (Kassel 1855) [13]), H. Opieńskiego „Chopin jako twórca" (Warszawa, wyd. M. Arcta), W. Dahmsa „Chopin (Monachjum 1924; krótkie to studjum zawiera karty, należące do najlepszych w chopinowskiej literaturze niemieckiej), E. Ganche'a „Dans le souvenir de Fr. Chopin" (Paryż 1925) i tegoż artykuł „L'origine française de Fr. Chopin" (Paryż, „La Pologne" z 15.I.1927, rozstrzygnięcie kwestji pochodzenia rodziny ojca Chopina), Pereświet-Sołtana „Listy Fr. Chopina do Jana Białobłockiego" (Warszawa 1926). Na wymienienie zasługują także chopinowskie zeszyty czasopism „Die Musik" (VIII, 1 i XI, 10), „Le Courrier Musical" (z. 1.I.1910) i „Muzyki" (monografja wydana z okazji Dni chopinowskich w 1932 r.; w niej pojawił się po raz pierwszy omawiany Zarys bibljograficzny), jakoteż i krótkie biografje Elizy Redenbacher (wyd. Reclama) i La Mary (Lipsk, Breitkopf i Haertel). „Zarys", zestawiony w 1932 r., można dziś uzupełnić jeszcze kilku najnowszemi publikacjami, a mianowicie: A. Cortot i E. Ganche „Trois manuscrits de Chopin" (Paryż) s. a), Dr. M. Bordes „La maladie et l'oeuvre de Chopin" (Lyon 1932) i F. Hoesicka „Słowacki i Chopin" (Warszawa 1932). Między „dziełami ogólnemi" wskazanem było wymienić cytowane przez autorkę w odnośniku na str. 87—88 prace H. Opieńskiego i Z. Jachimeckiego. „Zarys bibljograficzny" powstał—jak to autorka zaznacza

---

[9]) Niesłusznie, mojem zdaniem, dopatruje się autorka w t. 13 — 16 i 29 — 32 Preludjum taktu 1/8, względnie 2/16. Wymienione takty zawierają kadencję *S—D—T* w rytmie , podobnie jak i przeważna część reszty taktów utworu.

[10]) Leichtentritt przypisuje wrażenie to wyłącznie synkopom, które w dalszej jego interpretacji zupełnie znikają!

[11]) Zupełnie fałszywą jest u Leichtentritta również interpretacja drugiego tematu Ballady As-dur (Analyse etc., II 23 ss.). W temacie tym uznaje Leichtentritt błędnie inne metrum od przepisanego przez Chopina. Lecz i tutaj niema pomieszania pojęć, jest tylko niewłaściwe uchwycenie akcentów. Niema bowiem wątpliwości, że główne akcenty przypadają na 1-szą i 4-tą ósemkę przepisanego przez Chopina taktu 6/8, zatem notacja jego odpowiada rzeczywistym stosunkom. Decydującym czynnikiem są tu zmiany harmonji, których Leichtentritt nie wziął pod uwagę.

[12]) Do nich należy też zarzut, jakoby „Leichtentritt sam stworzył sobie trudności", chcąc koniecznie zastosować Preludjum D-dur do „stałej miary" (str. 79). Przeciwnie, Leichtentritt uznaje zupełną swobodę utworu pod tym względem i stara się wykazać niezależność jego od przepisanego metrum. Nie można więc powiedzieć, jakoby „dał się zmylić przepisanej w kompozycji mierze taktowej" (ibid.).

[13]) Według Hoesicka (Słowacki i Chopin, II 255) dziełko to „zawiera mnóstwo informacyj, których nie spotyka się nawet w obszerniejszych biografjach Chopina".

w Przedmowie—raczej przygodnie i nie ma pretensji, aby być czemś więcej, jak tylko zarysem. Zasługą jego jest, że zwraca uwagę na konieczność sporządzenia wyczerpującej chopinowskiej bibljografji, której brak dotkliwie odczuwać się daje. W szczególności bardzo pożądaną byłoby rzeczą zebrać bibljografję bardziej wartościowych artykułów o Chopinie, rozrzuconych po licznych czasopismach polskich i obcych; znajduje się między niemi z pewnością niemało zasługujących na wydobycie z zapomnienia, w jakie łatwo wpadają tego rodzaju publikacje. Cenne, omówione tu artykuły pani Keuprulian unikną tego losu dzięki ich ponownemu wydaniu w formie książkowej. Wyrazić należy szczerą radość z tego powodu, z życzeniem, aby książka znalazła jak najszersze rozpowszechnienie i dalsze wydania, a zwłaszcza dalsze — ciągi.

L. Bronarski (Genewa)

Deutsch Dr. L. Individualpsychologie im Musikunterricht und in der Musikerziehung. Steingräber Verlag Lipsk, 1931, 8^0, str. 208.

Książka ta, która — sądząc z tytułu — mogłaby mieć rewelacyjne i przełomowe znaczenie dla nauczania muzyki, nie pozostaje w żadnym stosunku do tego, co obiecuje jej tytuł. Aby ją zrozumieć, trzeba przedewszystkiem znać jej genezę. Na jej powstanie złożyły się dwa, bardzo odległe fakty z życia autora: jeden, to wejście w grono uczniów i przyjaciół wybitnego psychologa wiedeńskiego, Alfreda Adlera; drugi, to fakt, że autor, posiadając wybitne zdolności muzyczne, a nie mając odpowiednich dyspozycyj motorycznych, koniecznych dla gry fortepianowej, musiał zupełnie na własną rękę, okrężną drogą eksperymentów i prób, dochodzić do zdobycia techniki pianistycznej. Konsekwencją tych dwu faktów było stworzenie nowego systemu nauczania gry fortepianowej, który to system autor pragnie sprowadzić do założeń psychologji indywidualnej Adlera. Przedstawienie swej metody (zresztą w najogólniejszych zarysach), drogi, którą autor do niej doszedł, oraz niebardzo z tem wszystkiem związany referat światopoglądu Adlerowskiego—oto treść tej dość zawiłej w swym układzie książki. Nie tu miejsce na dyskusję z systemem pojęć i założeń psychologji indywidualnej Adlera. Zaznaczyć jedynie należy, że obok twierdzeń, mających pewne znaczenie zarówno dla psychologji, jak i terapji psychjatrycznej, są wśród jej zasad i takie, które stanowią nietyle *prawa biologiczne,* za jakie uważa je Adler i jego zwolennicy, ile raczej *koncepcje metafizyczne*, absolutnie niesprawdzalne, a tem samem dla objektywnej nauki mało warte

Niestety właśnie te najmniej naukowe pomysły Adlera bierze Deutsch za punkt wyjścia swoich wywodów. Opierając się na dwóch najbardziej mglistych pojęciach psychologji indywidualnej („Finalität“ i „Ganzheitsbetrachtung“) reformuje w ich duchu nauczanie muzyki. Stwierdza, że dotychczasowe nauczanie gry fortepianowej polegało na wyuczaniu *elementów* techniki pianistycznej, nie dbając o ich połączenie, które jest tu najważniejsze. Metoda autora polega na tem, że od początku nauczania skierowuje uwagę ucznia na *całość* tej techniki, rezygnując zupełnie z ćwiczeń palcówek i tego, co nazywa „Drillem“, t. j. ćwiczenia. Na ich miejsce wprowadza czytanie prima-vista, dzięki któremu uczeń może, zdaniem autora, znacznie szybciej zdobyć wszechstronną i syntetyczną technikę fortepianową. Dzięki tej metodzie mogą *wszyscy* bez wyjątku opanować grę instrumentalną. Dyspozycyj wrodzonych, różnych stopni uzdolnienia muzycznego autor wogóle *nie uznaje.* Muzykalność wedle niego rozwija się dopiero wraz z aktywnem uprawianiem muzyki. Łatwość, którą posiadają jedni uczniowie, a inni nie, wynika z tego, że ci pierwsi *dążą* całą swą świadomością i nieświadomością do muzyki, a inni nie mają w sobie tego wewnętrznego dążenia. („Begabung = Streben nach Fertigkeit“). Twierdzenie to jest wyrazem

zastosowania prawa finalności na terenie muzycznym. Chcąc wykazać, że w organiźmie żywym wszystko staje się i dzieje ze względu na pewien *cel*, że cel ten kształtuje środki doń prowadzące, neguje Deutsch istnienie dyspozycyj słuchowych i motorycznych, odbiera im wszelkie znaczenie dla samej gry instrumentalnej, a postęp ucznia wyjaśnia jego *wolą*. W wywodach tych popełnia sprzeczność metafizyczną, z której nie zdaje sobie nawet sprawy. Z jednej strony staje na stanowisku teleologicznem, przyjmuje jakiś świadomy (komu?) cel stawania się organizmów żywych, z drugiej przyjmuje wolną wolę tych organizmów, a więc staje na platformie indeterminizmu. Sprzeczność tę odnajdujemy zresztą i u Adlera.

Formułowanie twierdzeń nie jest rzeczą trudną. Gorzej przedstawia się sprawa, jeśli mamy je uzasadnić i dowieść ich prawdziwości. Deutsch zbytnio nie trudzi się uzasadnieniem swych często fantastycznych powiedzeń. Spotykamy tu takie odkrycia, że muzykalność jest elementem socjalnego (!) nastawienia jednostki, że każdy może być muzykalnym o ile tylko gra (a czy każdy może grać, o ile nie jest muzykalnym?), że uczeń sam, podświadomie najlepiej dochodzi do opanowania techniki instrumentalnej, i t. p. Konkretne wnioski, które wynikają z tych wszystkich dalekosiężnych wywodów autora są bardzo nikłe: unikać ćwiczeń technicznych, bo technika kształci się i na samych kompozycjach przegrywanych, przenieść punkt ciężkości nauczania na czytanie prima-vista, stosować się więcej do naturalnego rozwoju ucznia. Wszystko to, z wyjątkiem drugiej zasady, stanowi prawdy banalne, do których każdy trochę inteligentniejszy i pedagogicznie uzdolniony nauczyciel sam wcześniej lub później dochodzi, nie sięgając do psychologji indywidualnej i nie pisząc kilkusetstronicowej książki. Jeśliby chcieć stosować do tej ostatniej krytykę immanentną, to i tą metodą odkrylibyśmy tu szereg sprzeczności i niedociągnięć: i tak, negując wrodzone zdolności (Begabung) posługuje się stale pojęciem „Eignung", walcząc przeciw „drillowi" proponuje „training", i t. d.

I o tej książce można orzec tylko jedno: przerażająca dysproporcja pracy, środków i wyników. Nascitur ridiculus mus. W zestawieniu z tem wszystkiem wydaje się trochę nie na miejscu proroczy i apodyktyczny ton, którym autor dysputuje z wszystkimi swoimi oponentami i pedagogami inaczej myślącymi. Książka ta jest jaskrawym dowodem tego, jak niebezpiecznem jest dla umysłów mało krytycznych i samodzielnych przebywanie w orbicie wpływów i działania wybitniejszej jednostki. Jak jednym niewielkim pomysłem słusznym (ważność czytania prima-vista) pragnie się zreformować całą dotychczasową pedagogję! I jak łatwo z połączenia tych dwóch czynników powstaje napuszone, pseudo-naukowe — grafomaństwo!

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Mersmann Hans: Das Musikseminar. Musikpedagogische Bibliothek. Heft 11. Lipsk 1911. Quelle et Meyer. 8⁰, 95 str.

Książkę Mersmanna powinien każdy nauczyciel t. zw. przedmiotów teoretycznych dokładnie przestudjować. Nie tyle sam problem tu omawiany — idealna organizacja seminarjów muzycznych, mających dać ogólne wykształcenie nauczycielom muzyki (wszelkiej kategorji) — ile wskazówki *metodyczne*, zawarte w tej książce powinny zainteresować każdego współcześnie myślącego pedagoga i mogą się stać dlań nadzwyczaj cenną zdobyczą. Są one wyrazem praktycznego zastosowania tych idej i koncepcji, które Marsmann sformułował już dawniej w swej świetnej książce p. t. Musiklehre (omawianej w Kwartalniku Muzycznym nr. 8). Idea przewodnika obu książek jest ta sama: centralizacja w nauczaniu przedmiotów teoretycznych, stale biorąca punkt wyjścia z dzieła muzycznego, łączne nauczanie elementów i zasad rytmiki, melodyki, harmonji, kontrapunktu, form

i techniki instrumentalnej, stały związek tych dyscyplin z nauką historji muzyki a więc *syntetyczne*, a nie tylko *równoległe* nauczanie tych przedmiotów, oto ideał pedagogiczny, który Mersmann przeciwstawia dotychczasowym, skostniałym metodom nauczania, panującym we wszystkich prawie konserwatorjach i szkołach muzycznych Europy. Wyodrębnianie, oddzielne traktowanie tych nauk jest zgodne z wewnętrzną organizacją żywego dzieła muzycznego, nie może w zupełności dać uczniom wglądu w ich związek i współzależność w ramach dzieła sztuki. To też żywy związek z muzyką (wszelkich epok historycznych), wprowadzanie każdego pojęcia, formułowanie każdej zasady konstrukcyjnej na podstawie ich przeżycia w utworze muzycznym jest drugą naczęeln zasadą „nauki o muzyce“ Mersmanna.

U nas nie można narazie nawet marzyć o jej zastosowaniu. Wymagałaby ona gruntownej reorganizacji szkolnictwa muzycznego w duchu najnowszych zdobyczy pedagogiczno-psychologicznych, przeciwstawiających się jaskrawo przestarzałym planom i metodom, do których wszyscy musimy się stosować. W ich ramach, wszelkie próby uwspółcześnienia metod swej pracy są nauczycielom uniemożliwiane, zarówno moralnie, jak i materialnie. Z niewystarczalności tego, co się narazie robi, zdaje sobie większość nauczycieli sprawę. Obie książki Mersmana jeszcze silniej nam to uświadamiają. Uświadamiają także i to, że największym grzechem wychowawców jest skostnienie, zatrata związku z płynną i zmienną rzeczywistością, i że walka z tem skostnieniem w sobie samym, jest jednym z najważniejszych zadań każdego pedagoga.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Rymaszewski Jerzy M. Dr. med.: Muzyka, a sugestja. Warszawa, 1932. 8. str. 125.

Jeślibym książkę Rymaszewskiego miała oceniać jako dzieło naukowe, stosować do niej te normy i postulaty, z którymi podchodzi się do dzieł tego typu, musiałabym wypowiedzieć o niej wiele sądów przykrych. Musiałabym stwierdzić zupełny brak ścisłości pojęć, precyzji definicji. brak konsekwencji wywodów, jednolitości w ujęciu, brak zasadniczych wytycznych myślowych i tego, co musi stanowić oś wszelkiej pracy naukowej, t. j. koncepcji. Musiałabym uczynić autorowi zarzut z tego, że kołuje, wracając ustawicznie do jednego problemu, przeplatając go innymi, że przeczy sam sobie w odległości kilku stronic, że wykazuje zasadniczo fałszywe pojęcie o rzeczach i sprawach, które omawia. Nie chcąc książki tej aż tak dyskwalifikować, sądzę, że raczej należy ją ująć jako prywatny dorobek duchowy autora, jako zbiór myśli i materjałów, z których możnaby wyprodukować cały szereg napewno poczytnych i interesujących szerokie sfery artykułów dziennikarskich i fejletonów, które nie są jednak jeszcze tak skrystalizowane i dojrzałe, by mogły stanowić książkę. Stając na tym stanowisku można autorowi przyznać szerokość zainteresowań, dość wszechstronne — choć w zakresie muzycznym niezbyt dokładne — zaznajomienie się z literaturą przedmiotu, oraz potrzebę syntetycznego ujęcia wielu zagadnień. Tylko, że syntezy autora mają charakter wybitnie subjektywny, z ściśle naukowym sposobem uzasadnienia nie wiele mają wspólnego i nie mogą pretendować do miana zdobyczy naukowych. Przeszkadza temu może najbardziej mistyczno-spirytystyczna atmosfera książki, do której autor sięga zawsze wtedy (a czyni to bardzo często), gdy nie znajduje racjonalnego wyjaśnienia zagadnienia.

Treść książki jest trudno uchwytna: są tam więc rozważania o muzyce współczesnej, którą autor naprzemian uznaje jużto za wyraz „grubego materjalizmu“, jużto za „czysty formizm i spekulację“; o jazz-bandzie, do którego autor w różnych punktach książki zmienia swój stosunek, o przeżyciach muzycznych zwierząt (co można o tem wiedzieć?), o psychologji tworzenia i twórcy muzycznego, o sugestji i hypnozie, automatyźmie psychicznym, eksterjoryzacji woli (?) etc. Temat zasadniczy, zawarty w tytule jest treścią III rozdziału, najlepszego w swej pierwszej połowie, w której autor omawia poglądy różnych

badaczy na istotę sugestji. Częśc druga rozdziału, poświęcona istocie sugestji muzycznej, nie prowadzi znowu do żadnych wyników. Ostateczna definicja sugestji muzycznej, której autor już nie cofa (bo są i takie, które o kilka stron dalej znajdują w całej rozciągłości swe zaprzeczenie, por. str. 71 i 81), jest tak obszerna, że wszystko pod nią może podpadać. Sugestja muzyczna nie różni tu się niczem od tego co psychologia współczesna ujmuje mianem przeżycia estetycznego, a autor nie stara się nawet odgraniczyć sugestji specyficznie muzycznej od tych wszystkich innych, które, jak sam przyznaje, płyną na człowieka z innych przejawów dzisiejszego życia.

Światopogląd, który z tych wywodów przeziera jest dziwnym konglomeratem elementów przyrodniczych, mistycznych, pragmatyzmu i spirytualizmu. Jak to autor w sobie łączy — trudno dociec. Ucieczka do kategorji mistycznych nie zawsze jest wyrazem ponadrozumowych potrzeb psychiki ludzkiej. W zakresie spraw, do których *można* podejść od, strony intellektu, jest jedynie wyrazem nieudolności myślenia, mglistości światopoglądu, który w atmosferze niewiadomych i niedopowiedzeń czuje się najlepiej. Jeśli wywody takie musiały się już ukazać we formie książkowej (wydawca anonimowy), to należało uniknąć złej miejscami polszczyzny. Zwroty takie, jak: „przykład jej służył dla otoczenia powodem do naśladowania" (str. 53), „sugestja i ... hypnotyzm służyły przedmiotem badania całego szeregu uczonych" (str. 57) i t. p., zwroty takie nie nadają się do żadnej książki.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Korte Werner: Studie zur Geschichte der Musik in Italien im ersten Viertel des 15. J. Kassel 1933, Bärenreiter-Verlag, 8-vo, str. 89.

Do rzędu wybitnych prac z zakresu muzyki średniowiecznej, jakie w ostatnich czasach pojawiły się, należy bezsprzecznie wyżej wymienione studjum. Zasługuje ono tem bardziej na uwagę, gdyż dotyczy okresu rozwoju muzyki włoskiej od śmierci Landina aż do czasów Dufay'a, okresu, który dla historyka muzyki przedstawiał pewne trudności wskutek swej niejednolitości stylistycznej; albowiem z jednej strony nastąpiło tam skrzyżowanie się dwóch stylów epoki poprzedniej t. j. włoskiego i francuskiego, z drugiej zaś strony pojawiły się tam już symptomaty owej epoki, które miały znaleźć swe uzasadnienie i rozbudowanie w szkole burgundzko-niederlandzkiej. Jest to więc epoka typowo przejściowa, w której dawne formy, jakkolwiek tracą już swe siły żywotne, to jednak wskutek przeszczepienia ich na inny teren i zespolenia z innemi formami, zostają pobudzone do nowego życia, dając możność do powstania nowych tworów. Taki stan powoduje bardzo wielkie zróżnicowanie, przejawiające się nietylko w ogólnym stanie wytworów artystycznych, lecz także i u pojedynczych kompozytorów i to nawet na gruncie jednej i tej samej formy. Z tego też powodu wymieniona praca ma charakter przeważnie analityczny, ponieważ to zróżnicowanie nie zawsze pozwalało autorowi na syntetyczne ujęcie wszystkich zagadnień. Autor wydziela dwa centra kulturalno-muzyczne we Włoszech w pierwszej ćwierci XV wieku: 1) północne, 2) środkowo-południowe. Bardziej przodujące w rozwoju i bogatsze są Włochy Północne, dzięki sprzyjającym warunkom politycznym i społecznym, gdzie działał wielki ówczesny kompozytor J. Ciconia. W porównaniu z XIV wiekiem nie widzimy tu wprawdzie bardzo wielkiej ilości uprawianych oddzielnie form, gdyż ówczesna twórczość ogranicza się tylko do formy motetu, mszy i chanson, lecz pod względem struktury formalnej przedstawiają one rzeczywistą mozaikę. Motet pojawiający się we Włoszech na przełomie XIV i XV wieku, dla którego wzorem był motet francuski, wykazuje trzy typy: imitacyjny, izorytmiczny i madrygałowy. Już samo to zestawienie daje nam sposobność do zorjentowania się jakie tu działały wpływy. A jednak środki techniczne, które w XIV wieku były wykładnikami różnic stylistycznych, ulegają tu przeobrażeniu. Imitacja staje się u Ciconii w bardzo wielu wypadkach sumacyjnym kompleksem

imitacyjnym w którym i izomorfizm przychodzi do znaczenia; często zjawia się także wymiana głosów. Są to więc niespodzianki, jakie lubi sprawiać epoka przejściowa, nie gardząc nawet staremi środkami w celu szukania nowych dróg. środkami, które powołuje do życia tylko właśnie na ten okres poszukiwania, zanim nowe wyznaczniki rozwoju nabiorą takiej siły, iż nie będą jako takie budzić już żadnych wątpliwości. Izorytmja staje się w tym czasie bardziej przejrzystą, a każdorazowe powroty szeregów izorytmicznych sprawiają wrażenie techniki warjacyjnej. Cały *repertuar mszalny* dzieli autor pod względem podstawowej struktury na dwie grupy: konduktową i niekonduktową. Substancja dźwiękowa obydwóch tych grup jest formalnie wyznaczona (na co zwrócili już uwagę Ludwig i Besseler) przez motet, balladę włoską lub francuską, madrygał i caccię, przyczem szczególnie ważną dla dalszego rozwoju okazuje się msza niekonduktowa, nie będąca spolifonizowaniem konduktu (w tym wypadku sprzeciwia się autor odnośnemu poglądowi Fickera), lecz wyraźnem odwróceniem się od stylu konduktowego. A więc włoskie formy świeckie zużywały się — z wielką zresztą korzyścią dla muzyki kościelnej — już na gruncie formy mszy, gdyż jako samodzielne formy w tym czasie prawie że zupełnie znikają. (Jedynie tylko włoska ballada, jako artystyczna forma refrenowa, miała jeszcze w pierwszej ćwierci XV wieku doznać nowego przetworzenia i wskutek redukcji powtórzenia pierwszej części przeszła w dwuczęściową formę. Obok niej na gruncie włoskiej *chanson* spotykamy jeszcze formę francuskiej ballady, ronda i czasem virelai, które niejednokrotnie na siebie wpływają i przenikają się wzajemnie. Dla dalszego rozwoju chanson większe znaczenie, zdaniem autora, posiada repertuar wenecki, gdyż tam znajdujemy tego rodzaju konstrukcje, któremi następnie nie pogardzi i młody Dufay; natomiast repertuar medjolański nastawiony jest więcej retrospektywnie i dlatego stąd nie prowadzi już żadna droga w kierunku szkoły burgundzko-niderlandzkiej. Środkowo-włoska muzyka ogranicza się przeważnie do kultywowania dwóch form: *mszy* i *chanson*. Motet zaś należy do wyjątków. Głównym kompozytorem na gruncie muzyki liturgicznej (mszy) jest tu N. Zacharias, ulegający przeważnie wpływowi francuskiemu. Msze jego posiadają wyłącznie budowę konduktową z równoczesnem zastosowaniem formy motetu, ballady i nawet czystego konduktu. Co się zaś tyczy kwestji chorału, to prawie we wszystkich ustępach mszalnych Zachariasa (wyjątek stanowi „Patrem“ *rkp. BL 84*) nie stwierdził autor kolorowanej melodji chorałowej w głosach górnych. Ta cecha jest wspólną zarówno, dla mszy środkowo-włoskiej, jak i południowo-włoskiej. Środkowo-włoska chanson w porównaniu z północno-włoską jest bardziej jednolitą i przedstawia sobą twór, będący włoskim opracowaniem francuskiej formy pieśniowej. Autor zajął się specjalnie w swej cennej pracy nieanonimowemi kompozycjami, wykazując cechy stylistyczne szeregu kompozytorów, z pomiędzy których na czołowe miejsce wysuwają się Ciconia i Zacharias.

Mgr. J. M. Chomiński (Lwów)

Brzeziński Fr.; Smetana. Warszawa 1933. Nakładem księgarni muzycznej F. Grąbczewskiego. 8-o. Str. 80 + Przypisy 2 str.

Fr. Smetana (1824—1884) kompozytor czeski światowej sławy dzięki „Sprzedanej narzeczonej“, stosunkowo mało jest u nas znany; to też należy przypuszczać, że monografja Brzezińskiego, zbiegająca się prawie z 50-tą rocznicą jego śmierci, wzbudzi większe zainteresowanie dla niego, zwłaszcza że napisana jest zajmująco i popularnie.

Po „Wstępie“ w którym autor kreśli znaczenie Smetany dla Czech, jako jednego z „budowniczych“ i ogólnie zaznajamia czytelników z literaturą o Smetanie przechodzi do jego życiorysu, uwydatniając w nim momenty przełomowe dla twórczości wielkiego kompozytora czeskiego. Następny t. j. III rozdział: „Twórczość“, przynosi najpierw ogólną charakterystykę twórczości Smetany, poczem dłuższe lub krótsze omówienie jego poszczególnych dzieł (opery, poematy symfoniczne, utwory kameralne, fortepianowe i wokalne). W „Za-

kończeniu" dajc autor wyraz swemu (umotywowaniu) życzeniu, by dzieła Smetany znalazły w Polsce „znacznie szersze upowszechnienie, niż dotychczas.

Najbardziej interesującym i najwartościowszym w pracy Brzezińskiego jest ustęp dający ogólną charakterystykę twórczości Smetany, chociaż w stosunku do poruszonych zagadnień za krótki. Między innemi autor zwraca uwagę na zasadnicze cechy twórczości Smetany, które odpowiadają cechom muzyki ludowej czeskiej; jednak zbyt ogólnie traktuje tę sprawę, która nadawałaby się może do bardziej szczegółowego wyłuszczenia. Istotę genjuszu Smetany upatruje autor właśnie w „bezwiednem wcieleniu" „muzycznej duszy ludu czeskiego" „w duszy muzycznej Smetany" (str. 32), a więc w silnem podkreśleniu elementu narodowego w swej twórczości (po rychłem uwolnieniu się od wpływów lisztowskich i wagnerowskich), co dokonało się pod wpływem dzieł Chopina, pierwszego w dziejach muzyki przedstawiciela kierunku narodowego w muzyce (str. 38—42). Pozatem godne uwagi jest przekonywujące stanowisko autora w sprawie pojmowania muzyki Smetany jako absolutnej w przeciwieństwie do dotychczasowych poglądów, idących za iluzoryczną autosugestją Smetany (str. 36).

Mniej wyraziście natomiast uwydatnił autor monografji tło epoki (niepolityczne), w jakiej przyszło Smetanie działać, zwłaszcza stosunek jego do ubiegłej i współczesnej mu twórczości czeskiej, która prawie zupełnie nie została uwzględniona. Osoba zaś Smetany przedstawiałaby się nam w tym wypadku o wiele pełniej i plastyczniej, a przytem wcale nie ujęłoby się znaczenia Smetanie, gdyby autor — chociaż pokrótce — wzmiankował o bardzo wcześnie przejawiającym się kierunku narodowym w muzyce czeskiej czysto w twórczości znanego kompozytora i pedagoga Wacława Jana Tomaska (1774—1850) czy to w operach Fr. Skroupa („Druciarz" 1826, „Udalrych i Bożena" 1828, „Wesele Libuszy" 1835), a następnie zaznaczył, że kierunek narodowy miał za czasów Smetany bardzo wielu i to dość wybitnych reprezentantów w dziedzinie twórczości operowej (np. K. Schebor, K. Rendl, J. Rozkosny, W. T. Braudsky, Fr. Skuhersky, W. Blodek), a więc że Smetana nie był pod tym względem odosobniony, lecz zdołał tylko z największym talentem obok A. Dvoraka wyrazić element narodowy w muzyce. Szkoda też, że autor tak mało, poza „Sprzedaną narzeczoną", poświęcił miejsca czysto muzycznej stronie utworów Smetany. W całości jednak — monografja Brzezińskiego spełnia cel wyrażony przez autora i daje charakterystykę — choć bardzo ogólną — twórczości Smetany, wypełniając przynajmniej w ten sposób lukę w naszej literaturze muzycznej. Nakoniec jeszcze drobna uwaga: dlaczego nazwy mieszkańców krajów i państw są pisane małą literą? (Por. „Pisownię Polską", wyd. przez Polskę Ak. Um. wyd. X. Kraków 1933, str. 55).

Mgr. J. J. Dunicz (Lwów)

MATERJAŁY HISTORYCZNE

Feliks Starczewski (Warszawa)

HENRYK SZOPOWICZ

Dawniejsze pokolenia w swoim czasie interesował, a nawet „zachwycał", jednocześnie wzbudzając pewnego rodzaju zaciekawienie przez podobieństwo brzmienia swego nazwiska z Chopinem.

Najdawniejsza książkowa wzmianka o Szopowiczu, jaką spotkałem, znajduje się w dyletanckiej „Historji muzyki" Kazimierza Łady (Warszawa, nakład autora, 1861), twórcy znanego „Kujawiaka" na skrzypce z fortepianem. Tam na stronicy 365 jest wymieniony

Szopowicz wśród uczniów i naśladowców Chopina, a mianowicie: „Do jego uczni i naśladowców, którzy najwięcej zjednali sobie sławy, należą: Fontana, Wolff, Schulhof, Wernik, Kania, Krzyżanowski, hr. Wielhorski, Szopowicz, panna Brzowska, Mikuli etc". Nie wiadomo zatem, czy Łada zaliczał Szopowicza do uczniów, czy tylko do naśladowców Chopina, czy też do jednych i drugich. Tu warto przytoczyć jako przeciwstawienie, urywek z dzieła M. A. Szulca [13]), gdzie na str. 203 i 204 jest wyraźnie mowa o Szopowiczu, bez wymienienia jednakże jego imienia i nazwiska. Szulc tak pisze: „Równocześnie kilka słów wypada nam tu powiedzieć o innym z pomiędzy rodaków [14]), którego mazurki przed laty trzydziestu i kilku niektórzy z wielbicieli Chopina tak zaszczytnie wyszczególniali, iż nierzadko je spotkać można było na pulpicie obok arcydzieł nieśmiertelnego Fryderyka.

K. Łada w swej płytkiej historji muzyki zowie go (nie wiemy jakiem prawem) uczniem Chopina. Dalej Szulc nadmienia: „Wyznajemy, że tego powodzenia nigdyśmy nie pojmowali, nie pojmujemy i dzisiaj; nie mogliśmy tego sobie wytłumaczyć, jak sentymentalne i mdłe elukubracje tego samoucznego kompozytora mogły na chwilę nawet olśnić publiczność, znaleźć pobłażanie, wywalczyć sobie prawo bytu obok wiekopomnych, nieśmiertelnych kreacji Fryderyka. Ni to dopatrzysz się w nich nuty narodowej, ni rytmu i tętna mazurkowego, ni tej misternej, podziwienia godnej faktury, ni tej nieskończonej rozmaitości, ni wyższego polotu odrobiny. Na miano mazurków zasługują one chyba dlatego jedynie, że są w trzyczwartym takcie pisane. Ma się ten samozwaniec-kompozytor do naszego Chopina, jak licha łojówka do tarczy słonecznej. Ale świat nie długo można bezkarnie durzyć, a czas oddzieli plewę od ziarna. Przebrzmiała sława tych mazurów, pociemniała sztuczna aureola, rozwiał się dym pochwał, a dziś już mało kto o tych poronionych i niezrzałych płodach niefortunnej jego muzy napomknie". Po tej niesłychanie surowej i wprost miażdżącej ocenie, należy przytoczyć trzecią, a dłuższą wzmiankę o Szopowiczu. Znajduje się ona w „Encyklopedji powszechnej Orgelbranda (t. 24 z 1867 r.), a podpisana literami F. M. S. (Franciszek Maksymiljan Sobieszczański). Tam na str. 736 pisze o Szopowiczu, że był synem Franciszka, (patrz tamże str. 735), doktora filozofji i nauk wyzwolonych, a profesora uniwersytetu krakowskiego, urodzonego w 1762 r. na Żmudzi w pow. połągowskim, który początkowe nauki pobierał w domu, potem u jezuitów w Krożach, a po ich zniesieniu w Kretyndze, następnie w akademji wileńskiej.

Syn jego Henryk, doktór medycyny, urodził się w 1814 r. nauki kończył w uniwersytecie krakowskim, gdzie po otrzymaniu stopnia doktorskiego w medycynie 1841 r. napisał najlepsze dotąd życie i ocenienie zasług literackich Szymona Syrenjusza w rozprawie pod tytułem „Vita Simonis Syrenii Sacrani, atque therapeutico bibliographica illius medico botanici operis desquisitio (Kraków 1841 w 8-ce). Naśtępnie był lekarzem prywatnym w Berszadzie, dobrach hrabiów Szembeków na Ukrainie, teraz zaś osiadł i praktykuje w mieście Jarmolińcach [15]) na Podolu. Jest przytem znakomitym wykonawcą na fortepianie i kompozytorem. Napisał kilkanaście zeszytów mazurów uczuciowych i piosnek z zakrojem mazura, które wyszły na widok publiczny w Kijowie u Kocipińskiego, w Warszawie u Fridleina, Gebethnera i Wolffa i w Berlinie. Mają one tytył: *Quatres Mazurkas*, lub *Trois mazurkas* tudzież po polsku *Dwie piosnki* i *Trzy piosnki* na fortepian i skrzypce. Opus 1,5—do 11, zaś numera 2, 3 i 4 drukują się obecnie w Warszawie (1876) nakładem Gebethnera i Wolffa. Wszystkie te kompozycje Szopowicza, według autora tego życiorysu, dla pięknej częstokroć i wyrazistej melodji powszechną zjednały sobie w kraju wziętość".

---

[13]) Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne, przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty (Poznań, nakład księg. Jana Konstantego Żupańskiego, 1873).
[14]) Przedtem była mowa o Napoleonie Wysockim.
[15]) Przez stary-Konstantynów do Wołoczysk.

Następnie w Słowniku muzyków polskich Alberta Sowińskiego, (Paryż 1874 r.) na str. 379 znajduje się tylko taka wzmianka: „Szopowicz, kompozytor muzyki do tańca".

W „Podręcznej Encyklopedji powszechnej", opracowanej według 5-go wydania Meyera i uzupełnionej pod przewodnictwem Adama Wiślickiego, redaktora „Przeglądu Tygodniowego (VI tom str. 326, Warszawa 1901 r.), znajduje się tylko krótka notatka: „Henryk Szopowicz, lekarz i kompozytor, syn poprzedniego, (t. j. Franciszka [16]) ur. 1814, lekarz w Jarmolińcach, pisał liczne mazurki, naśladujące utwory Chopina.

W „Wielkiej encyklopedji powszechnej S. Orgelbranda z ilustracjami i mapami w t. XIV z 1903 r. na str. 283 czytamy o nim: „Szopowicz Henryk, lekarz i kompozytor, syn poprzedniego (t. j. Franciszka), ur. 1814 † 1885 r., kształcił się w uniwersytecie krakowskim, gdzie przy otrzymaniu stopnia doktora medycyny napisał rozprawę „Vita Simonis Syrenii Sacrani" 1841. Zajmował się praktyką lekarską w Jarmolińcach na Podolu (w Żytomierzu). Jako kompozytor usiłował naśladować Szopena, ale mazurki jego grzeszą monotonnym sentymentalizmem. Porównaj życiorys Szopowicza w „Tygodniku Ilustrowanym 1885".

Otóż w numerze 132 tego „Tygodnika" z dn. 11 lipca na str. 17 i 18 znajduje się dłuższy artykuł o Szopowiczu, podpisany inicjałami J. D. S. Artykuł ten pozwolę sobie przytoczyć po części w skróceniu, a po części w streszczeniu. Autor takowego artykułu, a raczej jakoby wspomnienia pośmiertnego, jest powinowatym zmarłego, mającym dostęp do jego duchowej spuścizny, a zarazem świadkiem schyłku „jego pięknego żywota, nie szczędzi więc superlatywów Szopowiczowi, zaczyna już bowiem pompatycznie w ten sposób: „Genjuszom naszym winniśmy wznosić niespożyte „od śpiżu trwalsze" w sercach i na ziemi naszej pomniki", a dalej zaznacza: „ale ludziom wyższego umysłu i serca, którzy lubo nie dosięgli wyżyn, wszelako poczciwą pracą w swojem kółku dobroczynnie, uszlachetniająco na młodszych po duchu wpływali braci, — takim ludziom, którzy przez szereg lat długi, jak drobne gwiazdki świecili w nieśmiertelnych słońc naszych systemach, winniśmy także wyraz pamięci; im także należy się zaszczytne miejsce w szeregu *bene meratorum*".

Po takim górnolotnym wstępie dowiadujemy się, że Szopowicz, urodzony w 1814 r. z ojca Franciszka, uczonego, przebywającego wówczas na Podolu, następnie profesora uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie,—otrzymał najstaranniejsze domowe wychowanie pod okiem światłego ojca, zamiłowany od dzieciństwa do nauk przyrodniczych i odziedziczone po rodzicach zdolności muzyczne, zapowiadał przyszłego uczonego i muzyka, bo w gimnazjum jeszcze będąc, uczył się jednocześnie z naukami szkolnemi, gry na fortepianie,—a w wolnych od zajęć chwilach, w czasie wycieczek przysłuchiwał się pieśniom ludu i muzyce kościelnej na Wawelu pod dyrekcją słynnego Wincentego Gorączkiewicza, a nauczyciela swego w teorji muzyki. Po skończeniu gimnazjum poszedł na medycynę w uniwersytecie Jagiellońskim, w wolnych chwilach uprawiając z zamiłowaniem muzykę. Dalej dowiadujemy się, że ojciec jego umiera wkrótce, on zaś w 27 roku życia w 1841 r. w uniwersytecie krakowskim otrzymuje stopień doktora medycyny po obronie rozprawy, za przedmiot której obrał współrodaka znakomitego, a mało znanego naturalistę XVI w. Szymona Syreńskiego, jego zielnika wyczerpująca ocena „Vita Simonis Syrenii (Sacrami) at que therapeutico—bibliographica illius medico — botanici operis disquisilio" drukowana w Krakowie w 1841 r. Praca ta jego doktoryzacyjna dotąd, zdaniem autora tego pośmiertnego wspomnienia, nie utraciła swego naukowego znaczenia.

---

[16]) Szopowicz Franciszek, filolog i matematyk, ur. 1762 na Żmudzi, zm. 1839, uczeń uniw. wileńskiego i krakowskiej akademji, w któje został profesorem filozofji i matematyki (1795 i następnie 1818 — 1839).

Będąc od dwóch lat osieroconym, w celu rozwinięcia swej wiedzy lekarskiej, pojechał zagranicę, gdzie słuchał najznakomitszych uczonych, a zarazem korzystał ze sposobności zapoznania się z mistrzami muzyki, a „nadewszystko z utworami Chopina, które szczególnie przypadały mu do serca“. Szopowicz „czuł i odgadł“, jak sam o sobie powiada, „polski romantyzm muzyczny, ukryty w utworach genialnego mistrza“, co zaznacza dobitnie we wstępie do „mazurków i piosnek z zakrojem mazura“. Rękopis ten przesłał do Warszawy na ręce dyrektora „Instytutu muzycznego“ Aleksandra Zarzyckiego. „Daleki od zarozumiałego współzawodniczenia“, Szopowicz przyznaje tu Chopinowi zasługę „odkrycia w pieśniach ludu nieprzebranego dla muzyki narodowej skarbca“ i odtąd sam czerpie z niego „motywy do swoich *mazurków i piosnek z zakrojem mazura*, które zjednały mu w swoim czasie „europejską niemal sławę“. W Paryżu bywał u ks. Czartoryskiej i kasztelanowej Platerowej, gdzie bywali też Chopin, Hiller, Sowiński, a Słowacki pierwsze kroki stawiał. Wśród gwaru wielkiego miasta, w którem, jako uczony i kompozytor, mógł rozgłos znaleść, Szopowicz tęsknił za Podolem, które dzieckiem opuścił, więc pragnął powrócić do kraju. Marzenie jego wkrótce się urzeczywistniło, został lekarzem dominalnym w dobrach hr. Szembeka na Podolu. W wiejskiem ustroniu był przyjacielem i dobroczyńcą ludu, lecząc nietylko ciało, ale i duszę, jak to widać z listu do W-go doktora przez wdzięcznych pacyentów umieszczonego w „Gazecie Polskiej“, № 270 z 1861 r. U obywatelstwa miał też mieć poważanie i ceniono go dla wielkich zalet towarzyskich i głośnej sławy kompozytorskiej. Mazurki jego na Podolu i Ukrainie miały wielkie wzięcie, tem więcej że wykonywano je przeważnie według wskazówek samego autora. We wstępie do utworów swoich, w rękopisie będącym, nadmienia, że „jeśli piosnki nasze potrafią zająć słuchacza ucho. — jeśli muzyków, posiadających w ręku niewyczerpane środki uwydatnienia swej myśli, potrafią do tego samego pobudzić zadania; jeśli potrafią rozwinięty przez naukę dar muzykalny do samoistnej zwrócić twórczości, — spełni się główny mój cel i dążność...“ Dalej następuje apostrofa do piosnek jego: „Piosenki moje, szukajcie tam przytułku i schronienia, gdzie serce nieskalane wyziewem obczyzny zdoła was zrozumieć i z wami się zbratać; rozchodźcie się po zagrodach naszej ziemi, krzepcie, jakeście mnie krzepiły, w wierze tych samych marzeń kołyszcie nadzieją, jakie mnie ogarniały wtenczas, gdy serce, myśl i ucho was składało“.

Jak pisze autor życiorysu w „Tygodniku“, na Podolu ożenił się Szopowicz, tam osiadł w miasteczku Jarmolińcach hr. Aleksandra Orłowskiego, z którym był w serdecznych stosunkach, i tam na malowniczem wzgórzu za miasteczkiem wzniósł sobie efektowny pałacyk szwajcarski, a przytem zabudowania gospodarskie przy ożywionym gościńcu pocztowym na drodze do Kamieńca Podolskiego. Przed tą swoją rezydencją urządził przeszliczne klomby z drzew i kwiatów, w czem miał wielkie upodobanie, ze względów praktycznych duży sad owocowy i warzywny, a robotami z zamiłowaniem sam kierował, do zgonu niemal pracując gorliwie nad upiększaniem swej posiadłości. Lecz nie szczęściło mu się jakoś początkowo w tej nowej siedzibie, albowiem żona mu wciąż chorowała i po kilkoletnich cierpieniach zmarła ku wielkiemu jego zmartwieniu, nie pozostawiwszy mu potomstwa. Został znów sam na świecie; i tak upływały mu lata całe, ale do teki jego kompozytorskiej przybywało sporo „coraz rzewniejszych piosenek“.

Osiadłszy w Jarmolińcach, nie zrzekł się bynajmniej posady lekarza w dobrach Szembeków, lecz dojeżdżał tam w pewnych odstępach czasu i chętnie śpieszył z pomocą na każde wezwanie w okolicę. Wśród jego pacjentek była też i Karolina z Milowiczów wdowa po Ludwiku Świderskim, obywatelu ziemskim. Jej przymioty towarzyskie i gospodarność zbliżyły ich, doprowadzając doktora do powtórnego związku małżeńskiego, co rozpoczęło jego ostatni, ale najszczęśliwszy okres życia Chociaż był „pracą i nieszczęściami sterany,— odzyskał spokój i do ostatnich chwil życia trzymał się krzepko i zdrowo“; była to „szanowna postać o długich białych włosach, wysokiem, myślącem czole“. Odznaczał się

gościnnością i był bardzo troskliwy o swych gości. W domu w pewnych godzinach zamykał się w swej pracowni i tylko najbliżsi bywali tam dopuszczani.

Miał pełno nowych muzycznych pomysłów i piosenek, które mu nader łatwo przychodziły. W medycynie też gorliwie pracował, bo jeszcze na dwa miesiące przed śmiercią przeglądał dzieła medyczne wobec spodziewanej konsultacji. Za swe kompozycje nie pobierał wynagrodzenia, ale kochając się niesłychanie w książkach, zebrał bibljotekę, choć niezbyt wielką, ale wszystkie jego książki były gustownie oprawne, starannie ułożone i trzymał takowe w pięknych szafach. Cały ten swój zbiór po śmierci przakazał na niezamożnych wychowańców gimnazyj warszawskich. Pod koniec swego życia, w ostatnich latach takowego zaprzestał pisać mazurki, odżyły w nim bowiem wspomnienia słyszanej w młodości na Wawelu muzyki kościelnej,— i tej się teraz cały zaczął oddawać; improwizował często preludja, chorały, a wreszcie dumki, ale nie zdążył przygotować ich do druku. Był to, jak autor życiorysu słusznie określa; jego „śpiew łabędzi“.

W początku zaprzeszłego (1883 r.) zaczął Szopowicz zapadać na zdrowiu. Brak sił przy wątłej jego budowie zapowiadał bliski jego koniec. Koledzy, odwiedzający go, radzili mu wyjazd na południe, obawiając się zimy dla chorego, — ale on nie chciał wyjeżdżać, czuł bowiem, że dni jego policzone. Chciał umrzeć w swej ulubionej siedzibie, gdzie też i zasnął 10 sierpnia 1884 r.

* * *

Dzieła jego fortepianowe drukowane obejmują 12 zeszytów, na które się składa około 35 piosenek, czyli mazurków, drukowanych w Warszawie, Kijowie, Lipsku, lub Berlinie.

Op. 1. Mazurki Szopowicza. Quatre mazourkas pour le piano composées et dediées à Monsieur Antoine Sokulski, professeur de piano par Henri Szopowicz. Leipsic, chez Fr. Kistner. Oeuv. 1, pr. 4 gr. Wydane zostały na dwóch stronicach wewnętrznych formatu 8-ki zwykłego dużego. Nr. 1, F dur., teskny i melodyjny z tonacjami B dur i G moll w środkowych częściach. Nr. 2, D dur, dziarski, ze środkową minorową częścią E moll, a później z ulubioną u Szopowicza melodją w basie G dur. R. Braun ułożył go na skrzypce z fortepianem i wydany jest w repertuarze Maurycego Rosena (stop. II № 48) u Gebethnera i Wolffa. Nr. 3, As dur, żartobliwy, oberkowy, z ubocznemi tonacjami F moll i Des dur. Nr. 4, również As dur, z melodją rozlewną, potoczystą, ze zboczeniami C moll i Es dur. Na ogół jest to bardzo miły i wdzięczny zbiorek. Na dowód jego popularności, zwłaszcza na Podolu może to posłużyć, że doczekał się kilku wydań, prócz powyżej wymienionego: w Kijowie u Bolesława Koreywy przed 1875 r., w Kamieńcu Podolskim u Antoniego Kocipińskiego, a wreszcie w ostatnich już czasach u Leona Idzikowskiego, Kijów—Warszawa.

Op. 2. Trois chansonettes à la masure pour piano composées par H. Szopowicz Oeuv. 2-de, Warszawa R. Friedlein — trzy piosenki, potem Varsovie, chez Gebethner et Wolff, — prix 75 cop. Każdy z tych mazurków opatrzony jest wstępem (Introduzione). Nr. 1, As dur. Początek wstępu przez jakiś czas unisono, poczem mazurek o charakterze oberka, przeplatanego powolniejszemi motywami; rozlewność i monotonja tonacyjna od początku do końca, z krótkiemi zboczeniami do Es dur i Fmoll. Nr. 2, E dur. Prelud. wolny, poczem umiarkowany ze zboczeniem do H dur, akordowany mazurek z melodją w basie i z krzyżowaniem rąk. Nr. 3, Es dur, po krótkim wstępie melodyjny mazurek, naprzemian szybszy, to powolniejszy.

Op. 3. Deux chansonnettes à la masure, composées pour le piano et dédiées à M-r Stanislas Moniuszko, auteur de l'Opéra „Halka“ par H. Szopowicz. Oeuv. 3, Warszawa R. Friedlein, pr. $\frac{20\ ngr.}{60\ cop.}$ Varsovie, chez Gebethner et Wolff. Nr. 1, B dur, po wstępie

powolnym, z początku unisonowym następuje również wolny mazurek, z małem zboczeniem do g moll, który się miejscami cokolwiek ożywia, przy melodji akordowej. Nr. 2, Des dur, z umiarkowanym w tempie melodyjnym preludem, poczem następuje żywy risolutny mazurek ze zboczeniami do B moll i As dur ruch się zwalnia, następuje niby kadencja o rytmie zdecydowanym, poczem ulubiona Szopowicza melodja w basie i tutaj się zjawia.

Op. 4. Deux chansonnettes à la masure. Naprzód Warszawa R. Friedlein, potem — Varsovie Gebethner et Wolff. Nr. 1, gis moll, sentymentalizm rozlewny, jednotonacyjność i monotonja, melodja w basie przy końcu. Został użyty w transkrypcji na skrzypce z fortepianem Tadeusza Ochlewskiego. Nr. 2, F dur, poprzedzony wstępem dosyć żywym i urozmaiconym, mazurek sam to żywy, to wolniejszy na przemian, ze zboczeniami do D moll i B dur.

Op. 5. Trzy mazurki na forte-piano H. Szopowicza. Trois Masourkas pour le piano composés de H. Szopowicz, Oe. 5, pr. 12½ s. gr. Berlin chez Ed. Bote et G. Bock. Nadto wydane zostały jeszcze u L. Idzikowskiego — Kijów — Warszawa. Nr. 1, B moll, zaczyna się ulubioną Szopowicza manierą melodji w basie, częściowo w Des dur pośrodku, pozatem jest bardzo miły i doczekał się dużej popularności, że nawet oddzielnie był drukowany nakładem F. Hoesicka w Warszawie w repertuarze „Salon" (stopień II Nr. 237) w 1897 r., nadto u L. Idzikowskiego w repertuarze „Vade mecum" J. Sokołowskiego (stopień IV Nr. 4). Doczekał się też układów na skrzypce i wiolonczelę z fortepianem: Adolfson (A. Sonnenfeld) ułożył go też na skrzypce z fortepianem, A. Cink zaś na wiolonczelę, co zostało wydane u Hoesicka w repertuarze „Kłosy" Nr. 9. Nadto, mazurek ten znajduje się też w transkrypcjach na skrzypce z fortepianem Roderyka Brauna, znajdujących się w repertuarze Maurycego Rosena stop. II Nr. 48) u Gebethnera i Wolffa, przetransportowany do tonacji A moll. Nr. 2, A moll, żywszy i weselszy choć w minorze, często powtarzającemi się miarowemi akordami arpedżiowanemi, co również należy do cech właściwych kompozytora tych mazurków. Zboczenia C dur i F dur. Jest pełen wdzięku. U F. Hoesicka są wydane transkrypcje z takowego na skrzypce G. Adolfsona (A. Sonnenfelda) i na wiolonczelę z fortepianem A. Cinka w „Kłosach" Nr. 37. Nr. 3, Gis moll, zaczyna się ulubionem u Szopowicza unisonem oktawowem; jest dosyć melodyjnym, a bardzo Chopinowskim i z często wybijanemi akordami arpeggio. Zboczenia H dur i Fis dur.

Cała ta serja mazurków jest nader miła dla ucha i wdzięczna.

Op. 6. Jest mi nieznany. Według p. Tadeusza Ochlewskiego są to cztery mazurki, wydane w Berlinie u Ed. Botego i G, Bocka. Według wszelkiego prawdopodobieństwa R. Braun z tego cyklu mazurków ułożył trzeciego z rzędu mazurka Szopowicza w tonacji H moll, wydanego w repertuarze Maurycego Rosena (stop. II №. 48) u Gebethnera i Wolffa, niema go bowiem w pozostałych 11-tu zeszytach mazurków, a o innych zbiorkach nic nie wiadomo.

Op. 7. Trois Mazourkas. Naprzód w Warszawie u Friedleina, potem Varsovie chez Gebethner et Wolff 1890. Nr. 1, E dur, lekko ożywiony, o wdzięcznym melodyjnym nastroju, w drugiej części minorowy, rzewny cis moll jakby piosenka pastuszka. Nr. 2, As dur zamaszysty, druga część minorowa, F moll, o podobnym, co i w poprzednim charakterze. Tadeusz Ochlewski użył go do swej transkrypcji na skrzypce z fortepianem. Nr. 3, Es dur, z melodją w basie na tle akordowego akompaniamentu prawej ręki w wiolinie, w drugiej części Chopinem zatrąca, nadto odczuwać się tu daje pewna monotonja wskutek jednotonacyjności. Serja ta jednakże ze względu na dwa pierwsze mazurki należy do najudatniejszych.

Op. 8. Mazurki Szopowicza. Mazourkas pour le piano, composées par Henri Szopowicz. Quatre mazourkas, à M-me la Comtesse J. Szembek née C-tesse Moszyńska. Naprzód Kijów A. Kocipiński (Koreywo) potem Kieff — Varsovie, Leon Idzikowski. Nr. 1 Gismoll, melodyjny, sentymentalny i tkliwy mazurek, a miły zarazem, z krótkiem zbocze

niem do H dur. Nr. 2, A dur, oberkowy i dziarski, z wydatnemi basami, jakby odgłosami zamaszystej ludowej muzyki, środkowa część E dur. Nr. 3, B dnr, mazurowy, zamaszysty, to znowu kokieteryjny, z odblaskami szopenowskiemi, oraz z często spotykającą się u Szopowicza melodją w basie. Modulacje do F dur i g moll. Nr. 4, As dur, pełen mazurowego rozmachu, a melodyjny zarazem i potoczysty, druga część F moll o tkliwej rzewnej i łagodnej kantylenie, która się ożywia, lub rozlewnie płynie, uspakajając się z lekka przy końcu. Serja ta cała robi mile i ujmujące wrażenie.

Op. 9. Trzy mazurki na forte-piano, dzieł. 9-te. Trois Mazourkas pour le piano, dediées à son ami, M-r Antoine de Kątski (Kontski), pianiste de S. M. le Roi de Prusse, et de S. M. la Reine d'Espague, Chevalier des pl. l'Ord. par H. Szopowicz dut. Sta Hall. Pr. 10 Sgr. Berlin bei Ed. Bote et. g. Bock. Nr. 1, C dur, żywy, z ulubioną manierą melodji w basach na tle rytmicznych akordów w wiolinie w prawej ręce, poczem melodja przenosi się do wiolinu i zjawia się nowy motyw F dur z melodją w prawej ręce w kluczu wiolinowym na dole, lewa zaś krzyżując, uderza ponad prawą ręką akordy, dawniej modne, a dziś przestarzałe przekładanie rąk, a ta melodja powtarza się później o oktawę wyżej, poczem przechodzi w motyw trzyakcentowy, jakby jakieś mazurowe „dziś, dziś, dziś!" Nr. 2, g dur, dosyć żywy, melodja jednak rozrzewnia się następnie, znów się ożywia, aż powraca w końcu do 1-go swojego charakteru. Obrót w tonacjach H moll, E moll i D dur. Nr. 3, Des dur, lekko ożywiony i figlarny mazurek, z nieuniknioną, a ulubioną Szopowicza manierą melodji w basie, lub melodji oktawami arpedżio w wiolinie. Krótkie zboczenie do Es moll. Wogóle serję tą cechuje ubóstwo pomysłów i powtarzanie dawniejszych, dosyć prymitywnych efektów.

Op. 10. A son ami M-r Casimir de Choiński Deux Chansonnettes à la masure pour piano par H. Szopowicz, Warszawa — Friedlein. Pr. M. 2,50, 75 kop. Varsovie, Gebethner et Wolff. Piosenka 1-a, g dur, rozpoczyna się powolnym „Grave al chorale" wstępem, sam mazurek zaś umiarkowany z meledją w basie, graną prawą ręką, której rytm na 2-gą i 3-cią część taktu wybija lewa ręka arpedżio w wiolinie, który to efekt przez cały niemal mazurek uporczywie się powtarza. Lekkie zboczeme do E moll, potem D dur. Piosenka 2-a, F moll, również ze wstępem, lecz więcej ożywionym, ale od początku w większej części samemi oktawami, poczem następuje w basie motyw na cztery o majestatycznym ale dumkowym charakterze. Sam mazurek choć ożywiony, z chwilowem zboczeniem do Es dur, potem As dur, jest pełen smętku a i tu również, jak wszędzie u Szopowicza przeważnie, spotykają się akompaniamenty arpedżiowane, a przy melodji w basie w prawej ręce akompaniamant prowadzi lewa ręka przy pomocy przekładania rąk, aż wreszcie wszystko bardzo wolno, gdyż largo się kończy. Serja ta do najciekawszych nie należy, gdyż twórca operuje w niej kilkoma zaledwie, a temi samemi efektami barwnemi.

Op. 11. Trzy piosenki z zakrojem mazura na fortepian. Trois Chansonnettes à la masure — ofiarowane Józefowi Kraszewskiemu 1856 r. Warszawa, nakład R. Friedleina ul. Senatorska 460, potem Gebethner i Wolff, cena M. 2,25, kop. 67½, złp. 4½. Piosnka 1-a. Es dur, rezolutna, w charakterze wielu Szopowicza poprzednich piosenek, to rzeźkich, to smętnych na przemiany, ale nic nowego nie przynosi — wszystko to już było! Zboczenie do C moll. Piosnka 2-a, F dur, ze zboczeniem do C dur i A moll, żywa z małemi tylko zwolnieniami, rozpoczyna się ulubioną formą motywu w oktawie unisono, prowadzonego w obu rękach, aż wreszcie potem cały mazurek przy końcu wpada w poważne sostenuto i w pewnym stopniu się rozrzewnia trochę. Piosenka 3-a, Des dur, z poboczemi F moll i F dur, pełna ruchu i ożywienia, jednak miejscami na krótko się uspokaja. I ten zeszyt do zbyt interesujących nie należy.

Op. 12. Deux Ghansonnettes à la masure. Warszawa Friedlein 1857, potem Varsovie chez Gebethner et Wolff. Ofiarowane pierwszej żonie „Józefie z Jurjewiczów Szopowiczowej", jako prezent imieninowy z płomienną dedykacją: „Co serce podało myśli, co

z wątka wypłynęło duszy; to w piosnkach, które Ci tu składam, przyjm *Życia Towarzyszu*. W nich przyjm odemnie cichy wdzięczności wyraz, za chwile życia, którego dolę ubarwiasz: przyjm rozgłos hołdu, czci i szacunku, dla duszy przymiotów, któremi jaśniejesz. A że przed światem moją duszy wynurzam pociechę, to w dowód uczuć, co mię z Tobą jednoczą, przyjm Życia Towarzyszu — H. Szopowicz. Dnia 18 marca 1847 r. w Wołoczyskach. Piosnka 1-a, E dur, ze wstępem Allegro risoluto, prawie całym unisono w oktawach, ulubioną jego, aż nazbyt często powtarzającą się formą techniczną kompozycyjną; poczem następuje sam mazurek początkowo w Cis moll, przeplatanem tonacją E dur i tem zakończony. Zaczyna się tęsknym, lecz niezbyt wolnym motywem, przechodząc następnie w żywsze tempo, aż dopiero później melodja akordowana arpedżio we właściwej tonacji, poczem znów ulubiona wersja w melodji w niższych środkowych głosach, następuje krótkie appassionato, oraz znaczne niespokojne agitato synkopowane, a wreszcie zakończenie przy melodji prowadzonej akordami. Piosenka 2-a, As dur, rozpoczyna się rodzajem Kadencji, w rytmie swobodnym, mazurkowym, poczem następuje figlarny wesoły mazurek, który się później miejscami uspokaja, to znowu ożywia, później przychodzi dosyć ruchliwa, a śpiewna melodja basowa w prawem ręku z nieodzownemi przekładanemi akordami lewej ręki w wiolinie, poczem melodja przy końcu przechodzi w średnie głosy do wiolinu. Serja ta mazurków do najlepszych nie należy. Według p. Tadeusza Ochlewskiego, prócz tych dwunastu 'seryj jest jeszcze Trauer-Mazur, wydany w Pradze u Hoffmana (podług katalogu Hoffmeistra) wydany między 1844 a 1851 rokiem, a najprędzej po roku 1847. Zapewne został napisany po utracie 1-szej żony.

Szopowicz swoją osobą bardzo interesował dawniejsze pokolenia, ekscytował je a nawet entuzjazmował, jednocześnie wzbudzając pewne zaciekawienie ze względu na podobieństwo brzmienia nazwiska jego z Chopinem. „Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen“, jak mówi Goethe. Kraj i otoczenie mają wpływ na twórcę, nic więc dziwnego, iż mazurki, a raczej piosenki Szopowicza z zakrojem mazurka, że tak powiedzieć, pachną Podolem, Ukrainą, to monotonją stepów niezmierzonych, mimowoli nasuwając na myśl i innych jeszcze podolsko-ukraińskich twórców muzycznych, z tejże samej mniej więcej epoki, co i Szopowicz. Popularność jego, szczególnie na Podolu i Ukrainie była niesłychanie wielka, doczekał się wielu wydań, jak Kocipińskiego, Koreywy, a potem Idzikowskiego w kijowie, jak Friedleina a potem Gebethnera i Wolffa w Warszawie, wreszcie zagranicą Botego i Bocka w Berlinie, lub Kistnera w Lipsku i wiele innych. Doczekał się również niejednej transkrypcji, że wymienię chociażby tylko Adolfa Sonnenfelda op. 5 Nr. 1 i Nr. 2, i też same w układzie na wiolonczelę A. Cinka, wydanych w repertuarze „Kłosy“ u Ferdynanda Hoesicka Nr. 9 i 37, R. Brauna z repertuaru Maurycego Rosena na skrzypce z fortepianem u Gebethnera i Wolffa (stop. II Nr. 48), na które składają się mazurki op. 5 Nr. 1, op. 1 Nr. 2, a wreszcie jeden z mazurków z 6-go opusu. Należy też wymienić najnowszą transkrypcję na skrzypce z fortepianem Tadeusza Ochlewskiego skombinowanych połączonych mazurków z op. 4 Nr. 1 i op. 7 Nr. 1 w tonacji D moll a wykonanych po raz pierwszy w dniu 18 października 1932 r. w Polskiem Radjo przez samego autora tej transkrypcji.

Chcąc sobie wytworzyć rzetelny obraz i pojęcie o piosenkach Szopowicza, trzeba przedewszystkiem umieć wyczuć Podole, gdzie on przebywał i gdzie je tworzył, trzeba więc sobie w wyobraźni przedstawić, odmalować te stepy szerokie, nieskończone tajemnicze, pełne kurhanów i dziwnego jakiegoś wewnętrznego smutku, czy tęsknoty; trzeba widzieć lud miejscowy w barwnych swych strojach i słyszeć śpiew jego pełen niewysłowionej zadumy, czy żalu i rozlewności. Jak w poezji naszej mamy całą wspaniałą szkołę piewców ukraińskich, tak że ta sama Ukraina wraz z Podolem dała w pewnym, tylko niestety, znacznie mniejszym stopniu i zakresie, no i naturalnie z mniejszemi, a nawet wprost minimalnemi, rezultatami ukraińską szkołę, która jednakże z prawdziwym artyzmem w szer-

szem znaczeniu nie miała nic wspólnego; nie umiała i nie była w stanie, ani też nawet nie rościła sobie żadnych pretensji do przekroczenia granic płytkiej popularnej muzyki, jaką tylko była w istocie, ale za to miała jedną cechę dodatnią, pewien swoisty koloryt miejscowy. Twórcami tej popularnej, przystępnej muzyki o charakterze ukraińskim byli twórcy muzyczni, którzy bynajmniej nie przeszli do historji muzyki, jako gwiazdy świecące na firnamencie sztuki pierwszorzędnym blaskiem, a byli nimi: Feliks Jaroński, który, według alb. Sowińskiego w r. 1850-ym dał się słyszeć w Paryżu z powodzeniem, a w 1863 r. bawił w Kielcach. On ułożył szereg dumek i Szumkę, t. j. wesołą, skoczną piosenkę, „Nuż do harfy“ na fortepian, cieszący się ongi sporą popularnością, co jest wprost niepojęte. Drugim twórcą był Józef Dominik Witwicki, który również w swoim czasie zasłynął swemi warjacjami na fortepian na temat piosenki ukraińskiej „Zabrałysma sia Burłaki“, wydanemi u Petersa w Lipsku i u Hoesicka w Warszawie. Ale największą sławą na Ukrainie w Rosji i w Polsce cieszył się Michał Zawadzki, twórca szeregu marszy zaporożskich i 24 ch a może więcej szumek ukraińskich tych jakoby rapsodyj na sposób lisztowski i sporo dumek na fortepian, wydanych w Koreywy, Kocipińskiego, Idzikowskiego w Kijowie, Żytomierzu i Odesie, u Gebethnera i Wolffa w Warszawie, oraz u Jurgensona w Moskwie. Należy też wymienić Roumalda Teodora Zientarskiego (1829—1874), który zaskarbił sobie wiele uznania zu swoją „grande fantais e de concert sur des thèmes ukrainiens „Ne hody Hryciu“ i „Handzia ciacia mołodyczka“ op. 41, a wreszcie Wiktora Zientarskiego, twórcy wielu szumek i dumek wydanych u Idzikowskiego w Kijowie. W pieśniach zaś uwydatnili się w szczególności: tenże Zawadzki autor kilku śpiewników na głos solowy z fortepianem, cieszących się dużem wzięciem śród rzeszy amatorów, Adolf Krajski, kompozytor „Szaleńca“ do słów Andrzeja Janowicza, bardzo śpiewanej i lubianej pieśni, A. Janowicz „Nigdyż serce stęsknione“ do słów Bohdana Zaleskiego, Antoni Kocipiński, twórca zbiorów ukraińskich pieśni, oraz Józef Karesz niewidomy śpiewak i kompozytor kołysanki do słów Kornela Ujejskiego „Luli, senny mój aniołku“ — jeden z ostatnich bardów, czy wędrownych śpiewaków, który zdaje się jeździł po Królestwie i Wołyniu od dworu do dworu ze swemi pieśniami. Byli to ludzie jednak niewielkiego rozmachu i talentu, ale przytem i niewielkich aspiracyj, a jeszcze mniejszej wiedzy muzycznej, którzy w dodatku, zasklepiwszy się przytem w swych zaściankach, w swem mało muzykalnem otoczeniu, w najlepszym razie, co najwyżej w dzielnicach swoich, nie obejmujący, ani nie rozumiejący szerszych widnokręgów sztuki, nie mogli, ani umieli nadać swym dziełom skończonej formy, a zrobił to jedynie Juljusz Zarębski (Zarembski 1854—1885), którego tańce galicyjskie op. 2 na cztery ręce są w najwyższym stopniu artystyczne, skończenie piękne i estetyczne pod każdym względem. Co się tyczy mazurków Szopowicza jeżeli je porównywać z dziełami ówczesnych ukraińskich kompozytorów, naturalnie za wyjątkiem ostatnio wymienionego Zarębskiego, to mają one wiele cech wspólnych z dziełami powyżej wymienionych twórców, te same efekty i sposoby wyrażania swych myśli muzycznych — i tu, i tam się spotyka ten sam szablon, tę samą manierę, a choć mazurki te są płynne i potoczyste. a często nawet i miłe dla słuchacza, ale jest w nich, niestety, pewne ubóstwo światłocieni, nastrojów i efektów fortepianowych, są w nich bowiem tylko, jak gdyby dwie farby, dwie odmiany obrazów i wrażeń muzycznych: sentyment z pewną nawet łezką, albo też dziarskość czasem nawet rubaszna, mazurowa z „hopkami“, przez co utwory te często stają się już nawet nudne i nużące dla słuchającego, zwłaszcza. gdy się je słyszy kilka pod rząd, tembardziej, że kompozytor odznacza się wybitną wadą unikania zmian tonacyjnych i wszelkich modulacyj, lecz przeciwnie, kiedy już wejdzie w jedną tonację, wiernie jej się trzyma i siedziałby w tej tonacji do nieskończoności, jakby jej przysięgał wierność na całe życie, delektując się nią aż do przesytu, przez co wytwarza się wprost nieznośna monotonja tonacyjna, tak że spotykają się w jego dorobku artystycznym takie mazurki, które są nieraz literalnie od początku

do końca w jednej tonacji bez krzty odchylenia od takowej, co aż do wielkiej nudy doprowadzić jest w stanie, a przy tem wszystkiem jeszcze w dodatku efekty wprost jedne i te same ustawicznie niemal we wszystkich tych piosenkach aż do znudzenia się powtarzają, jak np. melodja w basie, lub w średnich głosach, melodja w prawem ręku nisko, gdy lewa ręka krzyżując, uderza w wiolinie miarowe akordy; częsta maniera arpedżiowanych akordów, lub oktaw; prawa i lewa ręka, grające oktawami unisono, oto są i przeważne szablonowe efekty, któremi wciąż do nieskończoności operuje; więc też i nic dziwnego, że mazurki te, z osobna zagrane (ale bynajmniej nie wszystkie) ze względu na swój nastrój poetyczny, jeszcze się jako tako mile słuchać dadzą, ale już zagrane pod rząd, nużą niepomiernie i trącą wprost przeżytą staroświeczyzną, a nie zawsze a nawet rzadko kiedy są oryginalne, bo miejscami niejednokrotnie Chopina przypominają. Z dwunastu zeszytów tych piosenek, zaledwie 1-szy, 5-ty, 7-my i 8-my korzystniej się wyróżniają.

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE.

KWARTALNIK MUZYCZNY. Rok V, zeszyt XVII — XVIII. Warszawa, 1933. Treść: Helena Windakiewiczowa (Kraków), Pentatonika w muzyce polskiej ludowej — Lektor Uniw. Dr, Marja Szczepańska (Lwów), Z folkloru muzycznego w XVII wieku — Dr. Juljan Pulikowski (Wiedeń), Sześć pieśni śląskich z roku 1810 — Dr. Henryk Opieński (Morges), Przyczynek do dziejów poloneza w XVIII wieku — X. Władysław Skierkowski (Imielnica — Płock), Muzykalność ludu kurpiowskiego — Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodyj ludowych na Skalnem Podhalu — Rektor P. Kons. Muz. Prof. Józef Wihtol (Ryga), O pieśni ludowej na Łotwie słów kilka — Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów), Muzyka bliższego wschodu, II. Muzyka turecka. — Sprawozdania: 1. Muzyka Podhala. Zebrał i ułożył Stanisław Mierczyński, Lwów—Warszawa, 1930 (A. Chybiński); 2. Masurische Volkslieder, v. Hedwig Borowski, Ewald Lukat, Königsberg 1932 (A. Chybiński); 3. Kolessa Filaret: Narodni pisni z hołyćkoj Łemkiwszczyny, Lwów 1929 (Br. Wójcik-Keuprulian; 4. Dragoi Sabin: 203 Colinde cu text si melodie, Craiova 1925 (A. Chybiński); 5. Wójcik-Keuprulian Bronisława: Polska muzyka ludowa, Kraków 1932 i Muzyka ludowa, Warszawa 1932 (Dr. Junosza); 6. Djoudjeff Stoyan: Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare, Paryż 1931 (Dr. Junosza); 7. Nennstiel Berthold: Arbeit am Volkslied, Berlin 1931 — Karol Szymanowski: Sześć pieśni ludowych, Poznań 1929 (Dr. Jerzy Freiheiter); 9. A. Maklakiewicz: 5 pieśni ludowych, Poznań, 1929 (Dr. J. Freiheiter); 10. Jan Maklakiewicz: Suita huculska, Warszawa 1932 (Dr. J. Freiheiter) — Polskie czasopisma muzyczne — Kronika.

HOSANNA. R. VIII. Nr. 2. Luty 1933. Treść: Dom Gueranger. — Nr. 3. Marzec 1933: Treść: X. J. Matulewicz, Oracje nieszporne — X. H. Nowacki, Grzegorz Wielki — X. H. Nowacki, Dom Gueranger (dok.) — Nr. 4. Kwiecień 1933. Treść: X. H. Nowacki. Muzyka kościelna wczoraj, a jutro — P. Monsignor A. Kwiatkowski, Muzyka i śpiew kościelny w świetle prawa kanonicznego. — Nr. 5. Maj 1933. Treść: X. H. Nowacki, Duszpasterstwo, a śpiew gregorjański—P. Mons. A. Kwiatkowski, Muzyka i śpiew kościelny w świetle prawa kanonicznego (c. d.) — Z kraju — R. VIII. Nr. 6/7, Czerwiec—Lipiec 1933. Treść: X. A. Kwiatkowski, Muzyka i śpiew kościelny w świetle prawa kanonicznego (c. d.) — R. VIII. Nr. 8. Sierpień 1933. Treść: X. H. Nowacki, Podstawy istnienia stanu organistowskiego — X. J. Matulewicz, Kompleta (dok.) — X. A. Kwiatkowski, Muzyka i śpiew kościelny w świetle prawa kanonicznego (c. d.) — Śpiew gregorjański tematem prac sekcji liturgicznej sodalicji akademików — R. VIII. Nr. 9. Wrzesień. Treść: Muzyka

i śpiew kościelny w świetle prawa kanonicznego (c. d.) — A. Umiastowska, O prawdziwym śpiewie kościoła — Z żałobnej karty. — R. VIII. Nr. 11. Listopad 1933. Treść: Jutrznia (dok.) — X. A. Kwiatkowski: Muzyka i śpiew kościelny w świetle prawa kanon. (c. d.) — A. Umiastowska: O prawdziwym śpiewie kość. (c. d.) — R. VIII. Nr. 12. Grudzień 1933. Treść: X. J. Matulewicz: Laudesy — X. A. Kwiatkowski: Muzyka i śpiew kość. w świetle prawa kanon. (c. d.) — Z bież. chwili.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE i LITERACKIE. R. VIII. Nr. 72. 16 Marca 1933. Treść: Dr. A. Chybiński: W sprawie przewiezienia prochów Chopina do Polski — Dr. Z. Lissa: Trochę polemiki na temat „musica moderna" — Koncerty — Kronika — R. VIII. Nr. 73. 22 Kwietnia 1933. Treść: Dr. A. Chybiński: Dawna, a nowa muzyka — Dr. St. Śledziński: W sprawie „rzeczowej" dyskusji o nauczaniu muzyki w szkołach ogólnokształcących — Dr. Br. Wójcik-Keuprulian: W sprawie przewiezienia prochów Chopina do Polski — Koncerty (Wł. Gołębiowski) — Kronika — R. VIII. Nr. 74. 30 Maja 1933. Treść: Dr. A. Chybiński: O siedmiu pieczęciach dawnej muzyki — Koncerty (W. Hausman) — Wydawnictwa (W. G.) — R. VIII. Nr. 75. Czerwiec — Lipiec 1933. Treść: Dr. S. Barbag: Rok pamiątkowy trzech mistrzów — List otwarty do JW. Pana Dr. Adolfa Chybińskiego, Prof. U. J. K. we Lwowie (Stefanja Łobaczewska) i odpowiedź Prof. Dr. Adolfa Chybińskiego — Publikacje (Dr. St. Łobaczewska i W. Hausman) — Produkcje uczniowskie (W. Hausman) — Kronika — R. VIII. 76. Sierpień — Wrzesień 1933. Treść: Dr. St. Zętowski: Czy nie żyjemy w przedwiośniu nowej ery muzyki — Kronika — Nadesłane do redakcji — R. VIII. Nr. 77. Październik 1933, Treść: Dr. St. Zetowski: O renesans naszej twórczości operowej — Kronika — Nowe utwory muzyczne i książki nadesłane do redakcji — R. VIII. Nr. 78. Listopad 1933. Treść: Dr. Z. Lissa: Psychologiczne podstawy muzyki filmowej — Dr. St. Zetowski: Narodziny radjokrytyki muzycznej — Z sali koncertowej — Kronika — R. VIII. Nr. 79. Grudzień 1933. Treść: Dr. S. Barbag: Bojkot nowej muzyki —W. Hausman: Tolerowanie i popieranie analfabetyzmu muzycznego — Koncerty — Kronika.

MUZYKA. R. X. Nr. 1/99. 31 Stycznia 1933. Treść: R. Wagner: Czy opera już się przeżyła — M. Centnerszwer: Muzyka w Starym Testamencie — St. Niewiadomski: 75-ta rocznica premjery „Halki" — Boy - Żeleński: Wspomnienia o Wł. Żeleńskim — J. Hilton. Narodziny i życie jazzu — M. Gliński: Bronisław Hubermann — Fr. Brzeziński: Wystawa muzyczna w Warszawie — L. Binental: Międzynarodowa konferencja koncertowa — K. Hławiczka: Kurs interpretacji dzieł Chopina — Impresje muzyczne — Korespondencja — Nowe wydawnictwa — Przegląd prasy — Kronika — Rozmaitości — R. X. Nr. 100. (Monografja zbiorowa, zawiewierająca „wiele materjału, już ogłoszonego na łamach „Muzyki", niedostępnych z powodu wyczerpania odnośnych numerów czasopisma"). Treść: Trzy głosy o muzyce (Ign. Paderewski, Gabr. d'Annunzio, K. Szymanowski) — F. Busoni: O istocie muzyki — M. Gliński: Dzieje współczesnego systemu dźwiękowego — P. Bekker: Czy istnieje postęp muzyczny? — J. A. Maklakiewicz: O sztuce kompozycji —T. Ruffo: O sztuce śpiewu — B. Hubermann: O grze skrzypcowej — Zb. Drzewiecki: Nowe problemy stylu fortepianowego — F. Weingartner: O sztuce kapelmistrzowskiej — St. Niewiadomski: O krytyce muzycznej — R. X. Nr. 102 — 104. 31 Czerwca 1933 Treść: Jan Brahms o sobie i innych kompozytorach — Ign. Paderewski: Z mych wspomnień — B. Szarlitt: Czyn reformatorski Wagnera — T. Jarecki: O muzyce kwartetowej — W. Furtwängler: Muzyka, a polityka — St. Zetowski: O muzykę do „Dziadów" — M. Gliński: Eugenjusz Morawski — E. Zygman: Muzyka, a numizmatyka — Impresje muzyczne — Korespondencje — IV konkurs kompozytorski — Nowe wydawnictwa — Przegląd prasy — Kronika — Rozmaitości.

MUZYKA KOŚCIELNA. R. VIII. Nr. 3/4. Marzec—Kwiecień 1933. Treść: Ks. Mons. Dr. Gieburowski: III kongres wszechpolski muzyki kościelnej w Toruniu — Dokument

wielkiej wagi—X. Wł. Wargowski: O liturgji mszy św.—J. Maklakiewicz: Zadania socjalne i towarzyskie w zespołach śpiew. — Komunikaty — Kronika — R. VIII. Nr. 5/6. Maj — Czerwiec 1933. Treść: Z. Latoszewski: Wróćmy do polifonji — Ks. Pr. P. Czaplewski: Muzyka i śpiew kościelny w diecezji chełmińskiej w ustawodawstwie synodalnem — P. Hermańczyk: Organy toruńskie — W. Jaskulski: O chórze kościelnym św. Jana w Toruniu — Ks. J. Wiśniewski: O dzwonach kościelnych św. Jana w Toruniu — Komunikaty — R. VIII. Nr. 7/8. Lipiec — Sierpień 1933. Treść: X. Dr. H. Feicht: Kazanie wygłoszone w bazylice św. Jana w Toruniu na III kongresie liter.-muz. — Obrady III Kongresu muzyki kościelnej — Zygmunt Latoszewski: III Kongres muzyki kościelnej w Toruniu—X. W. Faustman: O konieczności organizacji w dziedzinie muzyki kościelnej— Program Zjazdu Toruńskiego — Nowe organy Riegera w kościele św. Marji Magdaleny we Lwowie — Komunikaty— Kroniki — R. VIII, Nr. 9/10. Wrzesień — Październik 1933. Treść: X. Sz. Dreszler: Stanowisko muzyki kościelnej w życiu artystyczno-kulturalnem — F. Nowowiejski: O znaczeniu Ratyzbony dla ruchu kościelno-muzycznego — Komunikaty — Kronika — Książki i nuty — R. VIII. Nr. 11/12. Listopad — Grudzień 1933. Treść: F. Nowowiejski: O znaczeniu Ratyzbony dla ruchu kościelno-muzycznego (II) — Ś. p. Henryk Makowski (1862 — 1933) — X. Dr. W. Gieburowski: Z pracowni muzyczno - artystycznej poznańskiego chóru katedralnego — T. Z. Kassern: Konkurs chórów kościelnych — Komunikaty — Nowe wydawnictwa.

MUZYKA W SZKOLE. R. V. Nr. 6. Luty 1933. Treść: Dr. J. Reiss: Audycja szkolna — St. Krynicki: Pieśń jako współczynnik w wychowaniu państwowem wsi — R. Gnus: Egzaminy wstępne ze śpiewu w seminarjum (dok.) — P. Moos: Siedm dni śpiewu na osiedlu szkolnem — Dr. St. Zetowski: Rota z przed przeszło 100 lat — J. J. Rousseau: O nauczaniu muzyki — Z. Meissnerówna: Pory roku (dok.) — Kronika — Recenzje — Dodatek notowy (St. I. Rączka: Marsz Piłsudskiego) — R. V. Nr. 7. Marzec 1933. Treść: Twórczość muzyczna dziecka w świetle psychologji i pedagogji — Dr. J. Reiss: Audycja szkolna (dok.) — St. I. Rączka: Pieśń ludowa w szkole — E. Behnke, L. Browne: Głos dziecka (tłum.) — K. Hławiczka: Słowo wstępne na koncercie szkolnym — St. Drabczyńska: Lekcja śpiewu w kl. II. A. w Katowicach II, szk. im. Król. Jadwigi — Komunikaty — Kronika — Wiadomości z zagranicy — Nowe wydawnictwa — Dodatek nutowy: Józef Kaczkowski, II. Polonez 1825 r. — R. V. Nr. 8. Kwiecień 1933. Treść: Dr. Z. Lissa: Twórczość muzyczna dziecka w świetle psychologji i pedagogji (c. d.) — K. Hławiczka: Detonacja w śpiewie — K. H.: Literackie wspomnienia o śpiewie szkolnym — K. H.: Marsz Dąbrowskiego — H. Czaykowska: Lekcja przeprowadzona w gimnazjum Z. Sierpińskiej w Warszawie — Kronika — Nowe wydawnictwa — R. V. Nr. 9/10. Maj — Czerwiec 1933. Treść: K. Hławiczka: Nowy program nauki śpiewu w szkole powszechnej — Dr. Z. Lissa: Twórczość muzyczna dziecka w świetle psychologji i pedagogji (dok.) — K. Hławiczka: Spór o drogę w nauczaniu muzyki — J. Wierzbińska: Rola śpiewu w rozwoju dzieci umysłowo upośledzonym — Z. Kwaśnicowa: Śpiew w ruchu — J. Kaźmierczakowa: Inscenizacja piosenki — R. Gnus: Egzaminy wstępne ze śpiewu w seminarjum — Br. Rutkowski: Kursy M. O. W. — Kronika — (Pismo to ukazuje się nadal pod nazwą „Śpiew w szkole“).

ORKIESTRA. R. IV. Nr. 2/29. Luty 1933. Treść: St. Niewiadomski: Fr. Szopen — Nestor: Grajmy dęte kwartety i sekstety — Dr. H. Opieński: Ze wspomnień osobistych o słynnych kapelmistrzach — Dr. A. Sołtys: Muzyka w rozgłośni lwowskiej Polskiego Radja — J. Adamski: Reprodukcja utworu muzycznego — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji — Dr. S. Kaswiner: Dzieło i jego wykonanie — Ozdobniki (c. d.) — Hymny narodowe — Rozmaitości — Kronika — Co każdy muzyk wiedzieć powinien — R. IV. Nr. 3/30. Marzec 1933. Treść: St. Niewiadomski, Fr. Szopen (c. d) — Dr. H. Opieński: Ze wspomnień osobistych o słynnych kapelmistrzach (c. d.) — Dr. Z. Jachimecki, Ryszard Wagner — Dr.

A. Sołtys: Muzyka w rozgłośni lwowskiej Polskiego Radja (dok.) — Dr. St. Łobaczewska: Muzyka instrumentalna w XVII i XVIII w. — Dr. J. Koffler: Socjologja trąby — F. Kulczycki: Solfeż (c. d.) — J. Adamski: Rola dyrygenta orkiestralnego — Dr. S. Kaswiner: Dzieło i jego wykonanie (dok.) — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji (c. d.) — Dr. J. Koffler: Instrumentacja (c. d) — Ozdobniki (c. d) — Hymny narodowe — Rozmaitości i t. d. (j. w.) — R. IV. Nr. 4/31. Kwiecień 1933. Treść: St. Niewiadomski: Fr. Szopen (c. d.) — Dr. H: Opieński: Ze wspomnień osobistych o słynnych kapełmistrzach — Szanuj instrument — Dr. St. Śledziński: W sprawie „rzeczowej" dyskusji o nauczaniu muzyki w szkołach ogólnokształcących — F. Kulczycki: Solfeż (c. d.) — Dr. St. Łobaczewska: Muzyka instrumentalna w XVII i XVIII w. (dok.) — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji (c. d.) — Ozdobniki (dok.) — Hymny narodowe — Rozmaitości i t. d. (j. w.) — R. IV. Nr. 5/32. Maj 1933. Treść: E. Krzyżanowski: Jan Brahms — St. Niewiadomski: Fr. Szopen (c. d.) — Dr. H. Opieński: Ze wspomnień osobistych o słynnych kapelmistrzach (dok.) — Dr. Papiermann: Kult muzyki na starożytnym wschodzie — F. Kulczycki: Solfeż (c. d.) — Dr. Z. Lissówna: Nowe instrumenty — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji (c. d.) — Problemy orkiestralne — Hymny Narodowe — Rozmaitości i t. d. (j. w.) — R. IV. Nr. 6/33. Czerwiec 1933. Treść: St. Niewiadomski: Fr. Szopen (c. d.) — M. Cyrus Sobolewski: Trąbki, kornety, skrzydłówki — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji (c. d.) — Dr. M. Papiermann: Kult Polski w twórczości Wagnera — Dr. R. Goldenberg: Układ fortepianowy — F. Kulczycki: Solfeż (c. d.) — K. Hławiczka: W odpowiedzi na artykuł D-ra St. Śledzińskiego: „W sprawie rzeczowej dyskusji i t. d. (j. w.) — Hymny narodowe — Rozmaitości i t. d. (j. w.) — R. IV. Nr. 7/34. Lipiec 1933. Treść: St. Niewiadomski: Fryderyk Szopen (c. d.) — Dr. H. Opieński. Z dziejów dawnej polskiej muzyki symfonicznej — Dr. S. Barbag: Rok pamiątkowy trzech mistrzów — R. Eblisiewicz: Jak dyrygowano w dawnych czasach — J. Kozdrach: Tablica interwałów — F. Kulczycki: Solfeż (c. d.) — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji (c. d.) — Przewodnik „Orkiestry" (Tempo) — Hymny narodowe — Rozmaitości i t. d. (j. w.) — R. IV. Nr. 8/35. Sierpień 1933. Treść: St. Niewiadomski: Fr. Szopen (c. d.) — Dr. J. Reiss. Polonezy Ogińskiego — Dr. St. Barbag: Rok pamiątkowy trzech mistrzów (dok.) — A. Hojny: Początki muzyki wojskowej — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji (c. d.) — Dr. Czerwiński R.: Praca nocna muzyka — F. Kulczycki: Solfeż (c. d.) —W. Nowak: Amatorskie zespoły: światła i cienie — Przewodnik „Orkiestry" (Rutyna orkiestralna) — Hymny narodowe (c. d.) — Rozmaitości i t. d. (j. w.) — R. IV. Nr. 9/36. Wrzesień 1933. Treść: St. Niewiadomski: Fr. Szopen (dok.) — Dr. J. Reiss: Polonezy Ogińskiego (c. d.) — A. Hojny: Początki muzyki wojskowej (c. d.) — A. Kamieński: Muzycy między sobą — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji (c. d.) — A. Plohn: O zaniedbanych instrumentach — F. Kulczycki: Solfeż (c. d.) — Przewodnik „Orkiestry" (Technika dyrygowania) — Hymny narodowe (c. d.) — Rozmaitości i t. d. (j. w.) — R. IV. Nr. 10/37. Październik 1933. Treść: Kształćcie młodzież w muzyce — Dr. A. Chybiński: Dudy — Dr. J. Reiss: Polonezy Ogińskiego (dok.) — Dr. S. Barbag: Publiczność jako problem kultury muzycznej — A. Hojny: Początki muzyki wojskowej (c. d.) — F. M. Nowowiejski: Taniec — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji (c. d.) — F. Kulczycki: Solfeż (c. d.) — Technika dyrygowania (c. d.) — Hymny narodowe (c. d.) — Rozmaitości i t. d. (j. w.) — R. IV. Nr. 11/38. Listopad 1933. Treść: Dr. A. Chybiński: Dudy (c. d.) — Dr. H. Opieński: Szopen, a orkiestra wojska polskiego — Dr. J. Koffler: Reforma szkolnictwa muzycznego — A. Hojny: Początki muzyki wojskowej (c. d.) — F. M. Nowowiejski: Taniec (dok.) — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji (c. d.) — F. Kulczycki: Solfeż (c. d.) — Technika dyrygowania (c. d.) — Hymny narodowe — Rozmaitości i t. d. (j. w.) — R. IV. Nr. 12/39. Grudzień 1933. Treść: Dr. A. Chybiński: Dudy (dok.) — Z. Andrzejowski: Co śpiewało wojsko polskie powracając z wyprawy wiedeńskiej — Simsund: Misterjum skrzypiec (Rozmowa z mistrzem Hubermanem) — Dr. St. Zetowski: O należyte honorowanie twórczości małych kompozytorów — E. Stein: Co to jest muzyka „ato-

nalna“ (przekład z niem.) — A. Hojny: Początki muzyki wojsk. (dok.) — Dr. H. Biber: Instrumenty dęte a uzębienie — Dr. J. Koffler: Nauka harmonji (c. d.) — Technika dyrygowania (c. d.)—Rozmaitości i t. d. (j.w.)

ŚPIEW W SZKOLE. Miesięcznik. Organ Sekcji Nauczycieli Muzyki i Śpiewu Związku Nauczycielstwa Polskiego. Redaktor: Karol Hławiczka. Warszawa. Rok I. Nr. 1. Wrzesień 1933. Treść: Od redakcji — K. Hławiczka: Interpretacja programu nauki i śpiewu dla klasy 5-ej — T. Mayzner: Pieśń żołnierska i patrjotyczna — J Suwara: Chór dzieci krakowskich — Dr. St. Zetowski: Poranek ku uczczeniu 250 rocznicy odsieczy wiedeńskiej — Kronika—Dodatek muzyczny: Pieśń bojowa o „Boju wiedeńskim“—R. I. Nr. 2. Październik 1933. Treść: St. Reda: Nauka śpiewu, a wychowanie państwowe — K. Hławiczka. Interpretacja programu nauki śpiewu dla klasy 5-ej (c. d.) — F. Vach: Uwagi do ćwiczenia pieśni w chórze — J. Wierzbińska: Próby stosowania w szkole programu śpiewu — Kronika — Wiadomości z zagranicy (Dodatek nutowy: Kantata ku czci Józefa Piłsudskiego). — R. I. Nr. 3. Listopad 1933. Treść: Romain Rolland: Pieśń ludowa (przekład z franc.) — B. Rutkowski: Powszechne rozśpiewanie a jednogłosowy śpiew zbiorowy — T. Mayzner: Miasto i wieś w pieśni ludu — B. Pleśniarski: Czy zachodzi potrzeba reformy śpiewu dziecięcego? — St. Wasiak: W sprawie orkierstr ludowych i szkolnych — K. Hławiczka: Kształcenie poczucia rytmicznego — Kronika — Wiadomości z zagranicy — Dział informacyjny—Dodatek muzyczny (2 kolendy w opracowaniu Br. Rutkowskiego).

ŚPIEWAK. R. XIV. Nr. 3. Marzec 1933. Treść: S. M.: O muzyce liturgicznej — J. Gabzdyl: Oratorjum Händla „Juda Machabeusz“ w Katowicach — Kroniki — Komunikaty—R. XIV. Nr. 4. Kwiecień 1933. Treść: St. M. Stoiński: Antoni książę Radziwiłł — W. Ch. Borowy: W I-szą rocznicę powstania T. O. N. — Dr. St. Śledziński: W sprawie „rzeczowej“ dyskusji o nauczaniu muzyki w szkołach ogólnokształcących — Komunikaty — i t. d. (j. w.) — R. XIV. Nr. 5. Maj 1933. Treść: Ks. J. Wiśniewski: O starych dzwonach w Toruniu — St. M. Stoiński: Dyrygent a krytyka — Dr. St. Śledziński: W sprawie „rzeczowej“ dyskusji i t. d. (j. w., dok). — W. Fabry: Wagner i Brahms, dwie rocznice, dwa obozy — O. J. Tomas: Szopenna Majorce — W setną rocznicę urodzin Bol. Dembińskiego — Po sejmie śpiewaczym w Poznaniu (A. M.) — Kroniki — Nadesłane nuty, książki i czasopisma — Komunikaty — R. XIV. Nr. 6. Czerwiec 1933. Treść: Święto pieśni polskiej w Toruniu — W. Fabry: Wagner i Brahms, Dwie rocznice, dwa obozy (c. d.) — Śląskie zjazdy śpiewacze — Hołd pamięci Bol. Dembińskiego (A. M.) — Kroniki — Komunikaty — Nadesłane nuty, książki i czasopisma — R. XIV. Nr. 7/8. Lipiec—Sierpień 1933. Treść: Dr. St. Zetowski: Jan III Sobieski w muzyce polskiej — W. Fabry: Wagner i Brahms, Dwie rocznice, dwa obozy (dok.) — Śląskie zjazdy śpiewacze (c. d.) —W. Fabry: Moja wyprawa na „operę górską“ — Koncert kapeli ludowej prof. Kazury (E. Wr.) — Kroniki — Nadesłane nuty, książki i czasopisma — Komunikaty — R. XIV. Nr. 9. Wrzesień 1933. Treść: St. M. Stoiński: O ostateczne cele ruchu śpiewaczego — 40-lecie Wielkopolskiego Związku kół śpiewaczych (J. F.) — Pod wrażeniem Zjazdu Wielkopolskiego (Ad. Miętus) — F. M. Nowowiejski: Jazz — W. Fabry: Beethoven, Chopin, a Henrjeta Sontag — F. Starczewski: Jeszcze o Janie III Sobieskim w muzyce polskiej — Śląskie Zjazdy śpiewacze — Kroniki — Nadesłane nuty, książki i czasopisma — Komunikaty — R. XIV. Nr. 10. Październik 1933. Treść: Dr. St. Zetowski: Płyta gramofonowa w śpiewactwie — St. M. Stoiński: „Śpiew“, „Śpiewanie“—W. Fabry: Beethoven i Chopin a Henr. Sontag—M. A. J.: „Nim przebudzi cię jutrzenka, niech kołysze wprzód piosenka“ — F. Starczewski: Ś. p. Henryk Makowski — Kroniki — Nuty, książki i czasopisma — Komunikaty — R. XIV. Nr. 11. Listopad 1933. Treść: Uziębło: Wileński Nekrolog Muzyczny — St. M. Stoiński: Co i jak śpiewać będziemy na gwiazdkę? — Dr. St. Zetowski: Nowość w polskiem życiu

muzycznem — L. Janicki: O programie nauki śpiewu w szkołach powszechnych — M. A. J.: Największe i najwspanialsze organy w Leżajsku — W. Fabry: Beethoven i jego „dwie czarodziejki“ — M. A. J.: Jubileusz Instytutu Muzycznego w Krakowie — Kroniki — Komunikaty — R. XIV. Nr. 12. Grudzień 1933. Treść: St. M. Stoiński: Stanisław Ignacy Rączka — Dr. St. Zetowski: Rola czechosłowac. śpiewactwa w spiewactwie Odrodzonej Polski — Ł. Uziębło: Wileński Nekrolog Muzyczny (dok.) — W. Fabry: Beethoven i jego „dwie czarodziejki“ (dok.) — Kronika — Komunikaty — Nadesłane książki i czasopisma.

Rubrykę powyższą zamknięto 31/XII. 1933 r.

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

AUDYCJE:

W drugiej połowie VII sezonu koncertowego i pierwszej połowie VIII sezonu (kwiecień 1933 — styczeń 1934) odbyły się następujące audycje:

109-a:

J. S. Bach: Arje na bas z tow. instrum. obligato i b. c.
a) 5-ty werset z kantaty „Christ lag"
b) „Zdobądź wiarę" z kantaty „Tritt auf die Glaubensbahn"
c) 20-a arja z kantaty humorystycznej „Mer hahn en neue Oberkeet".

G. Ph. Telemann. „Polska sonata" na skrzypce, altówkę i b. c.

G. B. Sammartini: I Sonata G na wiolonczelę i b. c.

L. Boccherini: VI Sonata A na wiol. i b. c.

J. Chr. Fr. Bach: „Sonata per il Cembalo o Piano Forte, Violino e Viola"

W. A. Mozart: Trio Es na fortepian, skrzypce i altówkę.

110-a:

L. N. Clérambault: Preludjum.

J. F. d'Andrieu: Musette.

G. B. Padre Martini: Gawot na organy.

J. Chr. Bach: Sonata G na 2 fortepiany.

W. A. Mozart: Duety na 2 bassethorny (klarnety) K. V. 487.

J. Haydn: Symfonja dziecinna.

L. Beethoven: 6 Tańców ludowych na skrzypce i basy.

111-a:

M. Zieleński: Fantazja a tre z „Communiones" № 31.

A. Vivaldi: Koncert A „con Violino principale ed altro Violino per eco in lontano" z orkiestrą smyczkową i b. c.

G. F. Haendel: Concerto grosso g № 10 (Koncert obojowy) na orkiestrę i b. c.

J. S. Bach: Koncert d na skrzypce i obój z orkiestrą smyczkową i b. c.

J. S. Bach: Transkrypcja koncertu Vivaldiego a 2 a na organy.

114-a:

A. Jarzębski: Concerto „Nova Casa" a 3.

Ph. F. Erlebach: 2 arje z „Harmonischen Freude" na sopran. 2 skrzypiec i b. c.

H. L. Hassler: Deutsches Tanzlied.

J. P. Schultz: Liebeszauber.

J. Haydn: Pastorale. Serenada na sopran z fortepianem.

G. F. Haendel: Concerto grosso e op. 6. № 3 na orkiestrę smyczkową i b. c.

G. Ph. Telemann: Suita g na orkiestrę smyczkową i b. c.

J. S. Bach: Koncert E na fortepian z orkiestrą smyczkową.

116-a:

J. Després: „Qui velatus".

A. de Févin: „Descende in hortum".

G. Aichinger: „Adoramus te".

G. P. Palestrina: „O quantus luctus", z mszy „Ave Regina": Benedictus.

G. M. Asola: „Christus factus est".

M. Gomółka: 12-ty Psalm.

M. Zieleński: „Vox in Rama".

G. G. Gorczycki: „Sepulto Domino".

T. L. de Victorja: „O quam gloriosum".

A. Scarlatti: „Exultote Deo“. Utwory chóralne wykonane przez Poznański Chór Katedralny (Chór chłopców i Chór męski) pod dyr. X. Dr. W. Gieburowskiego.

J. S. Bach: Toccata i fuga C, Chorał „O Lamm Gottes“, Chorał „Wachet aui“.

M. Reger: Toccata i fuga D na organy

118-a:

Mozart: Sonaty C i F (K. V. 328 i 244) na organy smyczki i basy.

J. Stamitz: Trio orkiestrowe G.

J. Chr. Bach: Koncert na klawesyn Es z orkiestrą smyczkową.

G. F. Haendel: 2 Arje na Sopran z tow. skrzypiec i b. c. „Kojąca cisza“ i „Płonące róże“.

J. S. Bach: Chorał „Nun Freud Euch“.

D. Buxtehude: Preludjum i fuga fis na organy.

B. Pasquini: Arja z Kantaty „Erminia in riva del Giordiano“ na sopran, skrzypce i b. c.

M. Mielczewski. Canzona na 2 skrzypiec, fagot, basy i organy.

G. Dufay: Pieśń dziewczyny.

G. Binchois: „Coraz to więcej chcę obaczyć Ciebie“.

R. Liebert: „Dla mnie już jeno śmierć“ pieśni XV wieku na głos i instrumenty.

113-a, 117-a, 119-a:

3 wieczory kameralne „Kwartetu Polskiego“:

J. F. Fasch: Sonata a 4.

G. Dittersdorf: Kwartet D № 1.

J. Haydn: Kwartet G op. 54 № 1.

F. Lessel; Kwartet d № VI.

W. A. Mozart: Kwartet fortep. Es.

W. A. Mozart: Kwartet F.

L. Beethoven: Kwartet C op. 59.

W. Żeleński: Warjacje.

R. Statkowski: IV Kwartet smyczkowy Es op. 38.

J. Zarębski: Kwintet fortepianowy.

112-a i 115-a:

2 Recitale fortepianowe
(S. Szpinalski. Z. Lisicki):

L. Beethoven: Sonata Es op. 31 № 3.

F. Mendelssohn: Warjacje

R. Schumann; Fantasiestücke: Des Abends. Aufschwung. Warum. Grillen.

F. Chopin: Scherzo b, Fantasie - Impromptu cis, 2 Etiudy z op. 25: As i f, Walc As op. 34.

L. Beethoven: Sonata appassionata op. 57.

R. Schumann: Sonata fis op. 11.

F. Chopin: Sonata b op. 35.

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

Ukazały się w druku nowe XII i XIII zeszyty wydawnictwa:

Mikołaj Zieleński (ca 1611) „Vox in Rama“ Communio na 2 soprany, alt i bas (z organami). Wydali i opracowali: A. Chybiński i B. Rutkowski.

P. Damian P. S. († 1729): Concerto „Veni Consolator“ na sopran, Clarino i b. c. na organy. Wydali i opracowali: A. Chybiński i K. Sikorski.

W druku: XIV zeszyt:

G. G. Gorczycki: „Illuxit sol“ Concerto a 10 (wokalno - instrum.).

WALNE ZEBRANIE

doroczne Członków Stowarzyszenia odbyło się dnia 11 grudnia 1933 roku z następującym porządkiem dziennym:

1. Wybór przewodniczącego.
2. Sprawozdanie Zarządu i Komisji Rewizyjnej.
3. Wybór Komisji Rewizyjnej.
4. Wolne wnioski.

Do Komisji Rewizyjnej zostali wybrani jednogłośnie członkowie dotychczasowej Komisji: Ks. Pastor A. Loth, Z. Dziewulski, D. Szarzyński.

DAR FORTEPIANU KONCERTOWEGO

dla Stowarzyszenia Mił. Dawnej Muzyki. Walne Zebranie Członków Stowarz. w dniu 11 grudnia 1933 roku postanowiło wyrazić serdeczne podziękowanie

P.P. Matyldzie i Henrykowi GROHMANOM za ofiarowanie Stowarzyszeniu fortepianu Bechsteina.

Przeglądając Kwartalnik Muzyczny z ostatnich kilku lat, znalazłam w artykule p. Małachowskiego-Łempickiego „Józef Elsner jako wolnomularz“ (r. 1929 Nr. 5) wzmiankę, że Elsner zamierzał wydać pieśni wolnomularskie, jednak p. Małachowski - Łempicki na to dzieło nie natrafił i przypuszcza, że nie zostało wydane.

Według wszelkiego prawdopodobieństwa, pieśni o których mowa, są w mojem posiadaniu. Podaję opis wydawnictwa, w tej myśli, że wiadomość może się komukolwiek przydać. Na okładce pod tytułem „Muzyka do pieśni Wolno-Mularskich“, wysztychowana harfa — zapewne z dawnej ryciny. Ogólna ilość pieśni 29 — na 35 stronach, 23 polskie, 3 francuskie i 3 niemieckie (na końcu). Wszystkie mają akompaniament fortepianowy. Wśród pieśni w języku polskim jeden sekstet i dwa duety, pozostałe jednogłosowe. Ostatnia pieśń, niemiecka na Solo z chórem. Pod nią napis: w Warszawie w Sztycharni XII Cybulskiego robione przez Ant. Płacheckiego. Na tejże stronie znak masoński.

Ryta Gnus

SKOROWIDZ

PRAC I REFERATÓW ZAMIESZCZONYCH W 5 TOMACH (20 ZESZYTACH) KWARTALNIKA MUZYCZNEGO 1928—1933

D-ra S. Barbaga w zeszycie 8 (2), 10 — 11 (6), 12 — 13 (2) i 14 — 15 (1); *D-ra L. Bronarskiego* w zesz. 2 (2), 5 (3), 6 — 7 (2), 10 — 11 (1), 16 (1) i 19 — 20 (2); *Mgra J. M. Chomińskiego* w zesz. 14 — 15 (1) i 19 — 20 (2); *D-ra A. Chybińskiego* w zesz. 1 (3), 2 (11), 3 (5), 4 (15), 5 (8), 6 — 7 (7), 8 (5), 9 (3), 10 — 11 (2), 12 — 13 (2), 14 — 15 (4), 16 (3), 17 — 18 (3) i 19 — 20 (6); *Mgra J. J. Dunicza* w zesz. 19 — 20 (1); *D-ra J. Freiheilera* w zesz. 10 — 11 (3), 17 — 18 (3); *Z. Jahnkego* w zesz. 3 (1). *D-ra Ł. Kamieńskiego* w zesz. 14 — 15 (1); *D-ra J. Kofflera* w zesz. 8 (2); *D-ra Z. Lissy* w zesz. 5 (5). 6 — 7 (4), 8 (7), 9 (4), 10 — 11 (11), 12 — 13 (7), 14 — 15 (4), 16 (6) i 19 — 20 (4); *D-ra S. Łobaczewskiej* w zesz. 4 (2), 5 (8), 6 — 7 (5), 8 (6), 9 (14), 12 — 13 (11), 14 — 15 (4), 16 (3); *X. H. Nowackiego* w zesz. 10 — 11 (1); *D-ra J Pulikowskiego* w zesz. 5 (1), 6 — 7 (1), 8 (1), 9 (1), 10 — 11 (7), 12 — 13 (1), 14 — 15 (8), 17 — 18 (3); *F. Sachsego* w zesz. 8 (1); *D-ra A Sołtysa* w zesz. 5 (1) i 8 (1); *D-ra M. Szczepańskiej* w zesz. 2 (2), 3 (3), 4 (1), 6 — 7 (3), 9 (2), 10 — 11 (1), 16 (1) i 19 — 20 (1); *D-ra Br. Wójcik-Keuprulianowej* w zesz. 3 (5), 4 (4), 9 (6), 10 — 11 (1), 12 — 13 (3), 17 — 18 (1), 19 — 20 (1).

W biurze Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej (Warszawa, Św.-Krzyska 16 m. 34, tel. 218-16, (godz. 10 — 13) można nabyć Kwartalnik Muzyczny po cenach zniżonych: zeszyt pojedyńczy 3 zł., zeszyt podwójny 5 zł., cały komplet (5 tomów w 20 zeszytach) 40 zł.

OD REDAKCJI

Niniejszy podwójny zeszyt KWARTALNIKA MUZYCZNEGO zamyka pięciolecie istnienia naszego czasopisma (1928 — 1933), obejmującego 5 tomów w 20 pojedyńczych i podwójnych zeszytach, o łącznej objętości niespełna 2000 stron. Na treść obszernych 5 tomów KWARTALNIKA MUZYCZNEGO złożyło się 106 większych i mniejszych rozpraw należących do najróżniejszych dziedzin naukowej i artystycznej wiedzy muzycznej, ponadto około 300 referatów krytycznych z publikacyj polskich i obcych, referatów tak obszernych i treściwych, iż mogących uchodzić niekiedy za osobne prace.

W KWARTALNIKU MUZYCZNYM ukazały się rozprawy z zakresu akustyki muzycznej (2), fizjologji muzyki (2), psychologji, estetyki i filozofji muzyki (12 — tu zaliczamy również poglądy artystów na różne dziedziny twórczości), pedagogiki i dydaktyki muzycznej (7), socjologji muzyki (5), etnografji muzycznej (10), historji ogólnej muzyki (9), historji polskiej muzyki (52 — w tem 20 prac poświęconych Chopinowi), teorji muzyki (2), instrumentoznawstwu (3), i bibliografji muzyki (2). Rzecz jasna, iż ten podział wielkiego i różnorodnego materjału jest tylko ogólnikowy, albowiem w szeregu prac zaliczonych tu do jednego działu (n. p. historji lub etnografji muzyki) poruszane są bardzo obszernie kwestje należące równie dobrze i do innych działów (n.p. teorji muzyki.

W tym stanie rzeczy można zapewne uznać, iż KWARTALNIK MUZYCZNY dążył stale po linji możliwie jaknajwiększej wszechstronności a zarazem specjalizacji, czego dowodem jest wydanie kilku zeszytów specjalnych, a więc n. p. poświęconych pedagogice muzycznej (zeszyt 10 — 11), Chopinowi (z. 12 — 13), etnografji muzycznej (z. 17 — 18).

Nie jest rzeczą KWARTALNIKA MUZYCZNEGO oceniać zbiorową wartość tych 5 tomów czasopisma, które podało Czytelnikom tak obszerną i różnorodną treść, drukując prace, które z racji swego ciężaru gatunkowego lub specjalności nie mogłyby zapewne znaleźć pomieszczenia w innych polskich czasopismach muzycznych,

innym celom służących, a z konieczności liczących się z kulturą duchową laika lub z jego przynależnością do pewnych sfer albo też z małem przygotowaniem Czytelnika albo wreszcie z brakiem miejsca dla prac omawiających swój temat wyczerpująco. Z tego też powodu sądzimy, że pogląd na wartość 5 tomów KWARTALNIKA MUZYCZNEGO należy do przyszłości. O sąd ten jesteśmy zupełnie spokojni. Jesteśmy jednak zdania, że porównanie KWARTALNIKA MUZYCZNEGO z podobnemi czasopismami zagranicznemi usprawiedliwia w zupełności zdanie redakcji, że KWARTALNIK MUZYCZNY spełnił wśród najniekorzystniejszych, a niekiedy wręcz wrogich warunków swe zadanie, służąc przedewszystkiem sprawom muzyki polskiej, nie spuszczając z oka spraw ogólniejszego znaczenia. Nie było celem KWARTALNIKA MUZYCZNEGO zajmowanie się sprawami „aktualnemi", szeroko omawianemi na łamach czasopism innych, do tego celu wyłącznie lub prawie wyłącznie przeznaczonemi, szybko niekiedy mijającemi jak zjawiska życia z dnia na dzień, dziś, aktualnemi, jutro już zapomnianemi. Nastawienie KWARTALNIKA MUZYCZNEGO było w zasadzie naukowe, nie dziennikarskie i nie amatorskie. Ten może tłomaczy się, że KWARTALNIK MUZYCZNY pozornie stał na uboczu, nie mając zamiaru wkraczania w dziedziny, w których inni mogli rozwijać swą wymowę i swe interesy.

Ponieważ stało się życzeniem Wydawców, aby KWARTALNIK MUZYCZNY podzielił swą treść na dział specjalny (naukowy) i ogólny, tak aby prace naukowe ukazywały się osobno, przeto począwszv od roku 1934 wydawnictwo nasze rozpadnie się na dwie publikacje posiadające następujące tytuły:

1. MUZYKA POLSKA (kwartalnik muzyczny), pod redakcją Prof. Kazimierza Sikorskiego (Warszawa, ul. Korzeniowskiego 6, m. 25),

2. POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY, pod redakcją Prof. D-ra Adolfa Chybińskiego (Lwów, ul. Kalecza 20).

Zawiadamiając o tej zmianie swych Współpracowników i Czytelników dziękujemy Im za dotychczasowe sympatje i poparcie i zarazem prosimy Ich, aby tą samą życzliwością zechcieli otoczyć redakcję MUZYKI POLSKIEJ, jak i POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO.

Redakcja KWARTALNIKA MUZYCZNEGO.

Pierwszy zeszyt MUZYKI POLSKIEJ (kwartalnika muzycznego) ukaże się w ciągu lutego 1934 r., pierwszy tom POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO w ciągu r. 1934.

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY

W ciągu bieżącego roku ukaże się I tom POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO, publikacji poświęconej naukowym badaniom muzycznym, a więc muzykologji w ścisłem tego słowa znaczeniu, ze szczególnem uwzględnieniem muzyki polskiej, jej historji etnografji, przyczem POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY uwzgledniać będzie badania nietylko dawniejszej i nowszej, ale i współczesnej muzyki polskiej, ponadto otworzy swe łamy dla badań z dziedziny czystej teorji muzyki i wszystkich jej działów. W POLSKIM ROCZNIKU MUZYKOLOGICZNYM zamieszczone będą wyłącznie prace o istotnej wartości naukowej, przynoszące pozytywne wyniki badawcze, posuwające wiedzę naprzód. Obok prac naukowych POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY umieszczać będzie materjały dla badań naukowych oraz referaty krytyczne.

Redakcja POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO zwraca się do wszystkich bez wyjątku przedstawicieli naukowej muzykologji w Polsce z prośbą o współpracę w wydawanej przez nią publikacji.

Termin zgłaszania prac wraz z podaniem ich rozmiarów: upłynie w dniu 30 kwietnia b. r., termin nadsyłania prac w dniu 15 czerwca b. r.

Adres redakcji POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO Prof. Dr. Adolf Chybiński, we Lwowie, Ul. Kalecza 20.

Adres administracji POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, w Warszawie, Ul. Świętokrzyska 16.

TREŚĆ ZESZYTU:

Sprawozdania:

Materjały historyczne:

WYDAWNICTWO

DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

Kier. Wydawn. Dr. A. Chybiński Prof. Uniw. Lwow.

ZESZYT I

S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)

Sonata a due violini e basso pro organo (1706)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT II

M. MIELCZEWSKI († 1651)

„Deus in nomine tuo"

Concerto a 4: Basso solo con 2 Violini

e Fagotto (Violoncello) con Basso d'Organo

Według druku z r. 1659 wydali i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT III

JACEK (HYACINTHUS) RÓŻYCKI († ca 1700)

Hymni ecclesiastici

(quatuor vocibus concinendi)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i B. Rutkowski.

Partytura i głosy.

ZESZYT IV

BARTŁOMIEJ PĘKIEL († ca 1670)

„Audite mortales"

a 2 Canti, 2 Alti, Tenore, Basso, 2 Viole da gamba,

Violone con Basso d'Organo

Wydali z rękopisu i opracowali

X. H. Feicht i K. Sikorski.

ZESZYT V

S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)

„Pariendo non gravaris"
Concerto a 3:
Solo Tenore, 2 Violini e Viola (Violoncello) con
Basso d'Organo (1704)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT VI

M. MIELCZEWSKI († 1651)

„Canzona"
a due Violini e Fagotto o Viola (Violoncello) con
Basso d'Organo

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i Z. Jahnke.

ZESZYT VII

G. G. GORCZYCKI († 1734)

Missa Paschalis
(quatuor vocibus cantanda)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i B. Rutkowski.

Partytura i głosy.

ZESZYT VIII

ANONYMUS (s. XVI)

(Polski nieznany kompozytor)

„Duma" na 4 instrumenty (ewent. na kwartet smyczk.)

Wydali z rękopisu i opracowali

M. Szczepańska i T. Ochlewski.

ZESZYT IX

WACŁAW Z SZAMOTUŁ († 1572)

„In Te Domine speravi"
(Psalmus XXX, quatuor vocibus concinendus)

Według druku z r. 1554 wydali i opracowali

M. Szczepańska i H. Opieński.

Partytura i głosy.

ZESZYT X

S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)

„Jesu, spes mea"
Concerto a 3:
Canto solo, 2 Violini con Basso d'Organo (e Violoncello) (1698)

Wydali i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT XI

A. JARZĘBSKI († 1649)

„Tamburitta" a tre voci:
Violino, due Viole e Basso Continuo
(Violino, Viola, Violoncello e Cembalo)

Według rękopisu z r. 1627 wydali i opracowali

M. Szczepańska i K. Sikorski.

SKŁAD GŁÓWNY: ŚWIĘTOKRZYSKA 16 m. 34
Telefon 718-16

T O W A R Z Y S T W O   W Y D A W N I C Z E

M U Z Y K I   P O L S K I E J

ADAM ANDRZEJOWSKI „BURLESQUE“ na skrzypce i fortepian.

MICHAŁ KONDRACKI MAŁA SYMFONJA GÓRALSKA „OBRAZY NA SZKLE“ na 16 instrumentów

JERZY LEFELD SEKSTET Es-dur na 2 skrzyp., 2 altówki i 2 wiolonczele
Partytura (mały format)
Głosy instrumentalne
— CZTERY PIEŚNI

FELIKS ŁABUŃSKI DANSE FANTASQUE na fortepian

ROMAN MACIEJEWSKI 4 MAZURKI na fortepian
— CZTERY PIEŚNI KURPIOWSKIE na chór mieszany a cappella
— TRYPTYK: Preludjum, Intermezzo i Fuga na fortepian

JAN MAKLAKIEWICZ „PIEŚŃ O BURMISTRZANCE“
— SUITA HUCULSKA na skrzypce i fortepian

WITOLD MALISZEWSKI „SYRENA“ OPERA-BALET (wyciąg fortepianowy ze śpiewem)

CZESŁAW MAREK PIĘĆ PIEŚNI (tekst polski i niemiecki)
„NA WSI“ pieśni polskie ludowe (tekst polski, niemiecki, francuski)

HENRYK MELCER DUMKA S. MONIUSZKI Parafraza na skrzypce z fortepianem

STANISŁAW MONIUSZKO PIEŚNI WYBRANE (tekst polski)

Zeszyt I Wilija. Dziadek i babka. Luli. Kotek. Kochać. Dwa krakowiaki. Mazurek. Kłosek. Żal dziewczyny. Prząśniczka. Morel. Znasz-li ten kraj. Pielgrzym. Tren dziesiąty. O Zosi sierocie. Polna różyczka.

Zeszyt II Wiosna. Do oddalonej. Rybka. Swaty. Krakowiaczek. Kozak. Dąbrowa. Stary hulaka. Wybór. Koszykarz. Lirnik wioskowy (drugi). Prządka. Nad Nidą. Sołtys. Maciek.

FELIKS NOWOWIEJSKI 12 KANONÓW POLSKICH na chór 4-o głosowy.

EUGENJUSZ PANKIEWICZ PIEŚNI (tekst polski i francuski)
Zwiędły listek. On i ona. Kwiatek. Mazurek.
Kołysanka. Dziedzina ojczysta.
— WARJACJE NA FORTEPIAN.

PIOTR PERKOWSKI DWIE UTY JAPOŃSKIE Nr. 3 „Szu-Szu“
Nr. 4 „O jakże dłuży mi się czas“

MARCELI POPŁAWSKI „RIGAUDON“ na skrzypce i fortepian

BRONISŁAW RUTKOWSKI 10 KOLEND POLSKICH w opracowaniu na 3 i 4 głosowy chór szkolny.

KAZIMIERZ SIKORSKI SEKSTET na 2 skrzyp., 2 altówki i 2 wiolonczele.
Partytura (mały format)
Głosy instrumentalne

ROMAN STATKOWSKI KWARTET Nr. 5 na 2 skrzypiec altówkę i wiolonczelę.
Partytura (mały format)
Głosy instrumentalne

TADEUSZ SZELIGOWSKI PIEŚNI ZIELONE (tekst polski i francuski)

APOLINARY SZELUTO Cztery polonezy na fortepian

JULJUSZ ZARĘBSKI KWINTET FORTEPIANOWY.

DZIAŁ TEORETYCZNY

GABRYEL TOŁWIŃSKI AKUSTYKA MUZYCZNA.

PIOTR RYTEL HARMONJA.

KAZIMIERZ SIKORSKI INSTRUMENTOZNAWSTWO

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH SKŁADACH NUT

SKŁAD GŁÓWNY I ADMINISTRACJA
WYDAWNICTW TOWARZYSTWA

WARSZAWA, ŚWIĘTOKRZYSKA 16 m. 34
Telefon 718-16